



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES – IARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CÊNICAS PPGAC

ANDRE GARCIA ALVES

**O SALTO:  
NARRATIVAS DE FORMAÇÃO ATORAL  
ENTRE A RUA E O PALHAÇO**

Uberlândia/MG

2023

ANDRE GARCIA ALVES

**O SALTO:  
NARRATIVAS DE FORMAÇÃO ATORAL  
ENTRE A RUA E O PALHAÇO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, linha 1: Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Orientadora:** Prof. Dr. Narciso Telles

**Co-orientadora:** Prof. Dra. Ana Carneiro

Uberlândia/MG

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A474  
2023 Alves, André Garcia, 1973-  
O SALTO: NARRATIVAS DE FORMAÇÃO ATORAL ENTRE A RUA E  
O PALHAÇO [recurso eletrônico] / André Garcia Alves. -  
2023.

Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.  
Coorientadora: Ana Maria Pacheco Carneiro.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.598>  
Inclui bibliografia.

1. Teatro. I. Silva, Narciso Laranjeira Telles da,  
1970-, (Orient.). II. Carneiro, Ana Maria Pacheco, 1942-  
, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.  
Pós-graduação em Artes Cênicas. IV. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,  
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	20/10/2023	Hora de início:	09:15	Hora de encerramento:	11:35
Matrícula do Discente:	12112ARC002				
Nome do Discente:	André Garcia Alves				
Título do Trabalho:	O SALTO: NARRATIVAS DE FORMAÇÃO ATORAL ENTRE A RUA E O PALHAÇO				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se de forma remota, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Elza de Andrade (UNIRIO); Pedro Eduardo da Silva (UFU); Ana Maria Pacheco Carneiro (IARTE-UFU) coorientadora do candidato; e Narciso Larangeira Telles da Silva (PPGAC-UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada

---

ela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 25/10/2023, às 11:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Eduardo da Silva, Cenógrafo(a)**, em 25/10/2023, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do

[Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elza Maria Ferraz de Andrade, Usuário Externo**, em 26/10/2023, às 07:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4851823** e o código CRC **9CAAEF4A**.

Dedico esse trabalho aos meus pais (*in memoriam*), Janete dos Santos Alves e Edson Garcia Alves e aos meus filhos Alice Coelho Garcia Alves e Pedro Coelho Garcia Alves por sempre serem a motivação para eu continuar e não desistir.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço todos os dias por ter sido escolhido pela arte para ser um de seus trabalhadores diários. Ter, ainda, a oportunidade de ser artista em sua plenitude é muito mais do que eu poderia desejar. Ser ator, palhaço, improvisador, artista de rua, diretor, professor, produtor, pesquisador, articulador, operário da arte e, agora mestre, é um privilégio. No entanto, para que isso tenha acontecido, quero agradecer a todos os mestres, professores e artistas com os quais tive a oportunidade de aprender a arte desse ofício. Obrigado a todos os parentes e amigos que me incentivaram. Obrigado, Homero Santos, por me apresentar o teatro e acreditar que esta arte me ajudaria. Obrigado, Ana Carneiro, por me receber em sua oficina, por todas as motivações, inspirações, conversas e por sempre acreditar até hoje nesse seu eterno aluno. Obrigado a minha mãe, que, enquanto pode, incentivou, investiu, costurou e prestigiou com muito amor e dedicação tudo o que realizei. Obrigado aos meus filhos Pedro e Alice, vocês são a minha maior motivação para continuar em cena, feliz e produzindo arte.

“O que não dá prazer não dá proveito. Em  
resumo, senhor, estude apenas o que lhe  
agradar.”

(William Shakespeare)

## RESUMO

O presente trabalho é parte de uma pesquisa autoetnográfica e objetivo é estudar a experiência do processo de criação do espetáculo solo de palhaço de rua “O Salto”, a partir dos aspectos da rua como espaço de formação do palhaço e do ator de espaços não convencionais. Apresentar os elementos presentes em todo processo de 17 anos de criação do espetáculo em questão e 31 anos de experiência profissional do autor para que possa ser utilizado como instrumento de fortalecimento da linguagem artística e dos saberes do palhaço de rua, principalmente no que diz respeito à compreensão e ao aprofundamento teórico identificado como processo criativo. O trabalho contribui com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas, para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo o palhaço de rua e o circo, seus saberes, suas práticas, problemáticas na criação de um espetáculo solo de rua. Sendo assim, entende-se a importância da elaboração desse estudo e de suas reflexões como parte integrante da pesquisa das artes cênicas de rua. Além disso, trata-se de reconhecer a inventividade e a riqueza da cena a partir da oralidade, considerando sua especificidade como arte primária e fundamental. Compartilho, portanto, essa aprendizagem intitulada “O Salto – Narrativas de Formação Atoral Entre a Rua e o Palhaço”.

**Palavras-chave:** Palhaço. Circo. Teatro de rua.

## RESUMEN

El presente trabajo se enmarca en una investigación autoetnográfica y tiene como objetivo estudiar la experiencia del proceso de creación del espectáculo solista de payaso callejero “O Salto”, a partir de aspectos de la calle como espacio de formación del payaso y del actor en situaciones no convencionales. . Presentar los elementos presentes a lo largo de los 17 años de proceso de creación del espectáculo en cuestión y los 31 años de experiencia profesional del autor para que sirva como instrumento para fortalecer el lenguaje artístico y los conocimientos del payaso callejero, especialmente en lo que respecta a la comprensión. y profundización teórica identificada como un proceso creativo. El trabajo contribuye al fortalecimiento de estudios específicos de las artes escénicas, para grupos de estudio relacionados con la temática que involucra al payaso callejero y el circo, sus saberes, sus prácticas, problemáticas en la creación de un espectáculo callejero solista. Por lo tanto, se comprende la importancia de elaborar este estudio y sus reflexiones como parte integral de la investigación sobre las artes escénicas de calle. Se trata, además, de reconocer la inventiva y la riqueza de la escena basada en la oralidad, considerando su especificidad como un arte primario y fundamental. Por eso comparto este aprendizaje titulado “El salto – Narrativas de formación atoral entre la calle y el payaso”.

**Palabras clave:** Payaso. Circo. Teatro de calle.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CARTAZ DO PROJETO POESIA 2.0 .....	01
FIGURA 2 – PRIMEIRO CARTAZ DO ESPETÁCULO O SALTO.....	02
FIGURA 3 – SALTO EM TERESÓPOLIS.....	03
FIGURA 4 – CRIANÇAS FANTASIADAS DE CLÓVIS .....	05
FIGURA 5 – FANTASIA DE CLÓVIS .....	05
FIGURA 6 – ESTAÇÃO DE MADUREIRA .....	06
FIGURA 7 – OS TRAPALHÕES .....	09
FIGURA 8 – TURMA DO PALHAÇO BOZO .....	10
FIGURA 9 – PALHAÇO KUXIXO .....	11
FIGURA 10 – LOGO RBTR.....	14
FIGURA 11 – LOGO BOA PRAÇA.....	15
FIGURA 12 – LOGO ARTE PUBLICA .....	15
FIGURA 13 – LOGO AGICIRCO .....	15
FIGURA 14 – LOGO M.A.R.....	15
FIGURA 15 – OFICINA DE ATORES DO GRUPO TÁ NA RUA .....	22
FIGURA 16 – ANA CARNEIRO .....	24
FIGURA 17 – ROBERTO BLACK .....	24
FIGURA 18 – MARCELLE.....	28
FIGURA 19 – CIA. CARIOCA DE COMMEDIA DELL'ARTE .....	29
FIGURA 20 – PALHAÇA MARGARITA.....	34
FIGURA 21 – PALHAÇO CUTI CUTI .....	34
FIGURA 22 – PALHAÇO XUXU .....	35
FIGURA 23 – PALHAÇO CHACOVACHI .....	35
FIGURA 24 – DANIELA CARMONA.....	35

FIGURA 25 – CINELÂNDIA.....	37
FIGURA 26 – TIGRE.....	37
FIGURA 27 – MALASARTES.....	46
FIGURA 28 – LOGO CIA. SERÁ O BENIDITO?!.....	48
FIGURA 29 – ABBACIRCUS.....	49
FIGURA 30 – QUADRO DI CAVALCANTI.....	51
FIGURA 31 – PALHAÇO PIOLIM.....	52
FIGURA 32 – HÉLIO OITICICA.....	55
FIGURA 33 – APRESENTAÇÃO BOA PRAÇA.....	57
FIGURA 34 – CARLOS GOMIDE.....	63
FIGURA 35 – CHAPÉU 1.....	72
FIGURA 36 – DEBRET 1.....	73
FIGURA 37 – DEBRET 2.....	74
FIGURA 38 – VENDEDOR AMBULANTE.....	79
FIGURA 39 – ROSCA.....	79
FIGURA 40 – SACOLÉ.....	80
FIGURA 41 – CHAPÉU 2.....	82
FIGURA 42 – DADOS VARIÁVEIS.....	83
FIGURA 43 – PEÇA POROPOPÓ.....	84
FIGURA 44 FILME POROPOPÓ.....	85
FIGURA 45 – CAMELÔ.....	88
FIGURA 46 – ÚLTIMO CARTAZ DO ESPETÁCULO.....	90
FIGURA 47 – BANCO.....	96

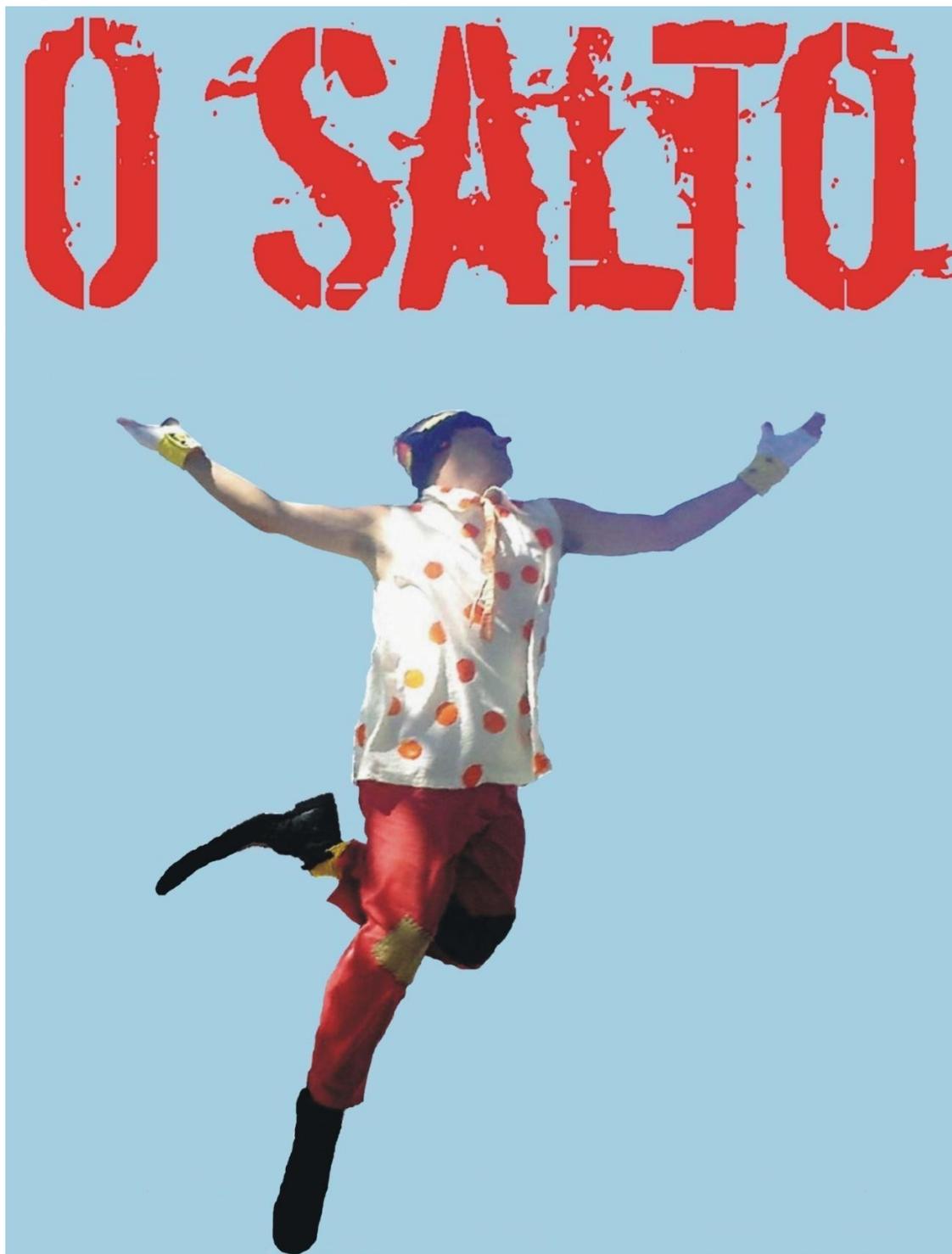
## **SUMÁRIO**

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	página 03
1.1- Apresentação	página 04
1.2- Motivações	página 06
1.3- Metodologia	página 16
<b>Narrativa 1 – TRAJETÓRIA PESSOAL</b>	página 23
<b>Narrativa 2 - FORMAÇÃO DO PALHAÇO DE RUA</b>	página 36
<b>Narrativa 3 – ESPETÁCULO O SALTO</b>	página 47
<b>Narrativa 4 - CAMELOTURGIA</b>	página 63
<b>2. CONSIDERAÇÕES</b>	página 83
<b>3. REFERÊNCIAS</b>	página 91

Figura 1 - Cartaz do projeto Poesia 2.0, com a frase do poeta Luiz Alberto Guarnier Silva.



Figura 2 – Primeiro cartaz do espetáculo “O Salto”.



*Fonte: Acervo do Autor (2008).*

## 1 – INTRODUÇÃO

“Três saltos, de olhos vendados, sem tirar o pé do banco...”

Essa é a frase da motivação da cena que, assim como no espetáculo, anuncia que vai dar três saltos de olhos vendados e até chegar ao final, veremos que o inusitado pode acontecer.

Sendo assim e por entender a importância de elaboração desse estudo e suas reflexões como parte integrante da pesquisa das artes cênicas de rua; por reconhecer a inventividade e riqueza da cena a partir da oralidade e por considerar essa sua especificidade como arte primária e fundamental, compartilho essa aprendizagem intitulada “O Salto – Narrativas de Formação Atoral Entre a Rua e o Palhaço”.

Figura 3 – Salto Em Teresópolis



*Fonte: Acervo do Autor. Apresentação do espetáculo “O Salto”, Teresópolis. Foto: Paulo Zanon (outubro de 2019).*

## 1.1 – Apresentação

O presente trabalho é parte de uma pesquisa **autoetnográfica** com objetivo de estudar a experiência do **processo de criação do espetáculo solo de palhaço de rua “O Salto”, a partir dos aspectos da** rua como espaço de formação, do palhaço e a formação do ator de espaços não convencionais.

A investigação em andamento possui caráter descritivo com possibilidade de levantamento de elementos presentes em todo processo de criação do espetáculo de modo que seja possível identificar pontos potencializadores para constituírem-se como instrumento de reflexão e análise. Foi realizado, portanto, um levantamento preliminar para demonstrar na trajetória criadora do artista-pesquisador, as suas inspirações, as escolhas estéticas e poéticas, a fim de trazer pontos de reflexão para o pesquisador como um campo frutífero para revelar um adensamento de saberes intuitivos e criativos, os quais levaram à criação do espetáculo. Desta forma, todo o levantamento do processo de criação proverá por meio de uma análise reflexiva uma contribuição para o artístico de rua, principalmente no que diz respeito à compreensão de que na feitura de um espetáculo, existe uma organização metodológica e um aprofundamento do que foi experienciado, dentre outros fatores de apoio que dão embasamento para que o artista pense e pratique suas escolhas criadoras.

No que diz respeito à prática realizada como fonte primária e primordial de pesquisa, há a essência de desvendar dentro da trajetória improvisacional do artista-palhaço, que atua na rua, bem como quais os pontos mais importantes que se revelam em torno da experiência como motes inspiradores para a construção de uma dramaturgia desenvolvida na concepção de um espetáculo de rua denominado “O Salto” e de seus desdobramentos.

Concomitantemente à reflexão de uma experiência particular, o trabalho busca construir um memorial descritivo da trajetória de formação do artista, do palhaço, do diretor como meio para contextualizar e levantar memórias, histórias, fatos, desejos, escolhas que levaram cada um deles à criação.

Desse modo, a pesquisa ora apresentada poderá colaborar com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas na pós-graduação,

para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo o palhaço de rua e o circo, seus saberes, suas práticas e problemáticas na criação de um espetáculo.

Figura 4 – Crianças fantasiadas de Clóvis<sup>1</sup>.



Fonte: Acervo Agência O Globo. Foto: Luís Bethencourt (1986.)

Figura 5 – Fantasia de Clóvis



Fonte: Acervo do Autor. Carnaval de 1977. Da esquerda para direita, André Garcia Alvez, Sandro Hespanha e Frederico Camelo.

---

<sup>1</sup> Clóvis, bate-bola, pierrô, clown são nomes de fantasias carnavalescas característica do subúrbio (principalmente as Zonas Norte e Oeste, e Baixada Fluminense) do Rio de Janeiro.

## 1.2 – MOTIVAÇÕES

Eu sinto que essa alma que habita as ruas do Rio de Janeiro é uma alma que pulsa de forma dançante e que dança no ritmo do samba, como samba de gafieira. Dançar agarradinho com sua dupla, sem perder o ritmo e com muita malemolência, giros, rodopios e gingado.

Nasci no dia 18 de maio de 1973, na maternidade Guanabara, na Rua Carvalho de Souza em Madureira e fui criado, portanto, no subúrbio do Rio de Janeiro. No subúrbio, tudo é festa e muita alegria. Todos vivem suas dificuldades, mas sempre encontram em suas rotinas a alegria do encontro, da música, da dança e de outros pequenos prazeres da vida suburbana.

Figura 6 – Estação de Madureira



Fonte: Acervo Agência O Globo. Foto: Luís Bethencourt (1995.)

Madureira é um típico bairro do subúrbio carioca. Conhecido por suas famosas escolas de samba Portela e Império Serrano, pelo carnaval de rua, pelo baile charme embaixo do viaduto, pelo Jongo da Serrinha, pelo Mercadão de Madureira e também conhecida por ser um dos maiores centros comerciais do subúrbio do Rio de Janeiro, a capital do subúrbio. Nasci bem ali, no meio do que há de melhor da cultura popular e do comércio. Ali soltei meu primeiro berro e dei meus primeiros passos. Desde criança, sempre fui muito comunicativo. Como

diz no trecho da música “À Procura da Batida Perfeita”<sup>2</sup> de Marcelo D2: “Suburbano convicto, sei meu lugar no mundo”.

Sempre me perguntam: quando foi que você descobriu que era palhaço? Eu respondo: Desde sempre! Acredito que bom humor, alegria e tempo cômico se aprendem em casa. Descendo e fui criado em duas famílias que falam muito, riem bastante e fazem piada de tudo, absolutamente tudo. Ríamos situações corriqueiras nas refeições e até no velório de parentes. O riso sempre foi mais forte que o luto. Algumas observações interessantes que me levam a compreender um pouco melhor sobre o que poderia ser:

O riso é em primeiro lugar patrimônio do povo; todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKTHIN, 1987, p. 10)

Essa característica familiar do humor falado e físico que herdei cresce comigo, desenvolve-se na primeira infância, apura-se na segunda infância e na adolescência e já era uma marca pessoal entre os amigos da escola e do bairro.

Quando comecei meus aprendizados e atividades no mundo das artes, tive meu início já com a comicidade. Aprendi que, com o humor, poderia falar dos assuntos mais diversos. Poderia falar de temas seríssimos e espinhosos com a leveza de uma gargalhada e ao mesmo tempo desencadear a mais profunda reflexão só com uma pausa. Juntei o que fui aprendendo na arte com algo que já tinha assimilado desde pequeno dentro de casa.

Dentro da comicidade, eu sempre me senti seguro e confortável. Sou viciado em gerar gargalhadas e risos. Às vezes, sinto abstinência de estar ouvindo a gargalhada do público, no entanto, sempre tive muita desconfiança da figura do palhaço. Antes de iniciar a minha pesquisa sobre palhaço, eu não conseguia compreender como e por que esses artistas tinham de se esconder

---

<sup>2</sup> Link da música “À Procura da Batida Perfeita”, de Marcelo D2  
<https://www.letras.mus.br/marcelo-d2/78796/>

atrás de um nariz vermelho, maquiagem e roupas sempre coloridas para fazer graça. Por que eles tinham que mudar a voz? Por que não se conseguia ver a cor da pele da pessoa que estava por baixo da roupa colorida? Essa era uma de tantas outras perguntas para as quais eu não encontrava resposta antes de pesquisar o palhaço. Contudo, foi nesta mesma época em que eu tinha essa rejeição à figura clássica do palhaço (com nariz vermelho e roupa colorida) que, por outro lado, eu já tinha muito forte a referência de outros palhaços que não usavam nariz para fazer rir. Eu amava todos eles! E eles eram simplesmente: Jerry Lewis (o rei da “Sessão da Tarde”), Ronald Golias, Chico Anysio, Jô Soares, Os Três Patetas, Charlie Chaplin, Jacques Tati, Tutuca, Gordo e Magro, Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Costinha e muitos artistas do programa “A Praça É Nossa”. Todos esses artistas, eu e toda uma geração, assistíamos na televisão, em casa. Alguns destes, eu tive a oportunidade de ver ao vivo no teatro, antes mesmo de pensar em fazer teatro.

Na verdade, o que mais me influenciou neste humor e que eu amava imitar eram as caras, os trejeitos, os bordões e principalmente todo o humor físico de “Os Trapalhões”. Era incrível o que esse quarteto conseguia fazer. O programa deles tinha o poder de acabar com a melhor brincadeira que estivesse acontecendo. Sim, é isso mesmo. Todos os domingos, às 19 horas em ponto, quando todas as crianças da rua ouviam a música do início do programa, todos saíam correndo. Largávamos o que estivéssemos fazendo na rua e saíamos correndo para sentar na poltrona. Renato Aragão, Dedé Santana, Antônio Carlos Bernardes e Mauro Gonçalves (ou melhor, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias). Esse quarteto foi o que mais mexeu com o meu imaginário. Eu queria ser um deles. Cresci tendo-os como a minha maior referência e estímulo de humor. Todos os outros, eu amava, ria, admirava e gostava, mas sempre que o programa humorístico dominical “Os Trapalhões” começava, eu estava lá, assistindo e memorizando tudo o que eles faziam para reproduzir ou comentar durante a semana com os amigos. O que eu percebia instintivamente e que provocou minha paixão pelo programa Os Trapalhões, eu encontro bem traduzido e descrito nas palavras de Joly (2017):

Os Trapalhões foram os últimos palhaços autênticos da televisão brasileira. Significaram quatro décadas na televisão e no cinema, encantando crianças e adultos, que riram com o seu programa. (JOLY, 2017, p.17)

FIGURA 7 – Os Trapalhões



Foto acervo Central Globo de produções

Eu queria fazer rir como eles faziam. Eu os amava e não sabia o porquê. Por esse encantamento com esses comediantes e humoristas que eu não conseguia me identificar como a figura do palhaço. Inclusive, o único palhaço que eu assistia na televisão era o Bozo<sup>3</sup> (Charles Myara, no Rio de Janeiro e feito por muitos outros atores em São Paulo). Aliás, foi este mesmo palhaço que, de alguma forma, fez com que eu não tivesse nenhum interesse pelo palhaço. Como esse palhaço era de uma franquia estadunidense, ele acabou sendo interpretado por muitos artistas diferentes e mudava seu comportamento cada vez que trocava de artista. Eu nunca consegui, portanto, sentir atração por esse palhaço.

Por outro lado, lembro que tinha, junto ao Bozo, outros três personagens engraçadíssimos. Era o Papai Papudo (Gilberto Fernandes), Vovó Mafalda (Valentino Guzzo) e Salci Fufu (Pedro de Lara). Tinha algo de genuíno nesses

---

<sup>3</sup> <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bozo>

personagens que eu gostava. Eram palhaços sem o nariz vermelho. Papai Papudo e Salci Fufu eram seres humanos e usavam uma caracterização que eu gostava. A Vovó Mafalda tinha uma caracterização de um palhaço clássico e no lugar do nariz tinha um morango. Mas o que me chamava a atenção era que eu achava muita graça em saber que a Vovó Mafalda era um homem que fazia este personagem e que era engraçado. Esses três atores, inclusive, ficaram durante anos fazendo o mesmo personagem. Esses sim foram a minha referência de palhaços na infância.

Figura 8 – Turma do Bozo



Foto acervo Sistema Brasileiro de Televisão.

Sempre frequentava os circos que apareciam em alguns bairros do subúrbio. Amava ir ao circo, mas lembro-me de que me encantavam os mágicos, os trapezistas, os acrobatas, os domadores e seus animais. Gostava do “Globo da Morte”, e amava comer pipoca e algodão doce. Não tenho nenhuma recordação de algum palhaço que tenha me atraído ou encantado. Certamente eu ri e me diverti, mas não tenho a memória de ter me encantado ou ter me chamado atenção algum palhaço específico nessas idas ao circo.

Mais tarde, um pouco antes de começar a fazer teatro, tenho a única recordação de ver um personagem cômico que me chamou muito a atenção. Estava na plateia aguardando o fim do intervalo e comecei a reparar que uma

equipe uniformizada montava as redes para a apresentação dos trapezistas. Nesse momento, o microfone anuncia o fim do intervalo, pedindo para que o público retorne aos seus lugares. Mesmo tendo retornado, a equipe continuava a montar e dar os últimos ajustes nas redes. Era nítido ver que a equipe estava terminando, pois estava diminuindo o número de pessoas. Porém, uma dessas pessoas, que também estava de uniforme, começou o que parecia um teste das redes e do trapézio. Ele errava tudo o que fazia e era muito engraçado. Ele fazia todos rirem, não usava o nariz vermelho e usava o uniforme da equipe de montagem. Todos estes erros, tombos, tropeços, rolamentos, quedas e cambalhotas sem falar sequer uma palavra foi algo que me marcou profundamente. Depois de uma longa sequência de comicidade física, ele era anunciado pelo apresentador. Lembro bem até hoje o nome dele, Palhaço Kuxixo (Hudson Rocha). Artista que tive a honra de anos depois, em um encontro de palhaços, conhecer. Para mim, é sem dúvida alguma um dos melhores palhaços do Brasil. São essas qualidades e observações que encontro reforçadas e descritas por Bolognesi (2009) sobre o palhaço em questão:

Kuxixo é de família circense, de terceira geração, por parte do pai, e de quarta, pelo lado da mãe. Nasceu e aprendeu a profissão no ambiente e com as necessidades do pequeno circo, o que quer dizer, voltado para o circo-teatro, para os dramas, comédias e esquetes. (BOLOGNESI, 2009, p.110)

Figura 9 – Palhaço Kuxixo



Fonte: Acervo do Artista. 2020. Palhaço (Hudson Rocha).

Assim, como algumas crianças pobres do subúrbio que cresceram entre as décadas de 70, 80 e 90, a televisão foi a nossa grande e única diversão eletrônica. Videogame e videocassete eram para poucos.

---

Cresci tendo uma infância dentro da normalidade suburbana de muitas brincadeiras de rua, muitas conversas na calçada e futebol. Ainda na infância, quando cursava a terceira série do ensino fundamental, fui diagnosticado com uma dislexia<sup>4</sup> na escrita. Iniciei tratamentos convencionais por pouco tempo. Já na adolescência, quando cursava a sexta série do ensino fundamental, fui reprovado e, por vergonha de ter repetido de ano, mudei de escola. Na escola nova (1989), eu tive a sorte de ter um excelente professor de português, chamado Homero Reis. Ele, já nos primeiros meses do ano letivo, detectou a minha dislexia e chamou minha mãe à escola. Na conversa com a minha mãe, o professor questionou sobre a dislexia e disse que poderia ajudar a melhorar o meu desempenho na escrita. A proposta dele era que eu fizesse parte do grupo de teatro da escola que ele coordenava. Minha mãe e eu ficamos sem entender de que forma isso ajudaria a melhorar a minha escrita, mas o professor explicou que eu teria de ter o compromisso de me dedicar às aulas de teatro, ensaios e leituras. Assim, eu não seria reprovado novamente, mas agora em outra escola. Deixou claro que eu teria de ler tudo que fosse indicado para leitura, pois a sua pesquisa acadêmica de mestrado era desenvolvida na melhoria da dislexia e o método estava baseado no acúmulo de palavras através da leitura. Leitura de livros, revistas, textos, peças, jornais, bula, *outdoor* e tudo mais que aparecesse na minha frente. Ao final do primeiro semestre, eu já estava lendo muito mais do que já tinha lido em toda a minha vida até então. O professor marcou a primeira apresentação de teatro na festa junina da escola. Todo esse relato, portanto, é para dizer que esse episódio transformou a minha vida por completo. Fazer as aulas, ler e ensaiar teatro era tranquilo, mas apresentar foi algo divisor em minha vida. Primeiro, por essa ser a minha primeira manifestação artística consciente, segundo porque a escola não tinha um espaço convencional de teatro e a

<sup>4</sup> A dislexia é um transtorno do neurodesenvolvimento que afeta habilidades básicas de leitura e linguagem.

apresentação foi em roda no meio da quadra de futebol. Sendo assim, minha primeira apresentação foi uma típica apresentação de rua. Tivemos outras apresentações em roda, outras intervenções nas salas de aula, muitas leituras e muitos aprendizados. Terminei o Ensino Fundamental nessa escola, sem repetir, e fui para o Ensino Médio em outra escola. Chegou, assim, o fim do meu primeiro contato com o teatro, porém tenho a certeza de que fui o resultado positivo da experiência e pesquisa acadêmica do Professor Homero.

Essa magnífica experiência teatral foi uma experiência escolar, mas que me encheu de confiança e vida. O que sei é que esse contato com o teatro na escola ajudou na melhora da minha dicção, da minha escrita e na correção de uma dislexia crônica que já havia sido detectada por médicos e nunca tratada. Por consequência, tive um grande benefício para a vida e virei um leitor compulsivo. No entanto, o que mais me marcou e de que mais lembro, além da diversão dos ensaios, é o fato de ter ficado curioso e ter achado interessante tudo o que foi vivido.

A arte tem muito impacto na minha vida. Sou resultado vivo de que a arte é capaz de educar, formar, reabilitar e possibilitar o desenvolvimento pleno de uma pessoa. Como aluno, fui salvo pela arte. Como ator, fui formado pela arte. Como professor de cursos livres e oficinas, tive a oportunidade de ver o quanto a arte pode mudar vidas. Depois de 30 anos de muitas experiências, práticas e vivências, deixei de ser um propagador da arte e me permiti fazer uma formação em teatro. Foi a decisão mais assertiva que tomei em toda a minha vida artística.

Senti a necessidade de uma formação acadêmica voltada para a arte, que me levou a uma formação de Licenciatura em Teatro. Eu me formei no final de 2019 e, em 2021, dei início a minha pesquisa acadêmica no mestrado em artes cênicas no PPGAC da UFU. Tudo isso impulsionado pelas aulas na licenciatura, que me ajudaram a desenvolver certa consciência plena do que é ser um artista docente. Nunca lecionei em escolas, mas sempre nesses anos todos, dei aulas, me dediquei na formação de novos pares e na criação de espaço para o desenvolvimento artístico de muitos iniciantes.

Esse é o meu saber, fazer e pensar artístico, que não pode ser nunca desassociado do artista cidadão formado pela arte de rua.

Desde 1989, quando tirei o meu título de eleitor aos 16 anos, passando por 1992, nas manifestações pré-impeachment do ex-presidente Fernando Collor, penso que já existia uma consciência artística e política em mim. Dessa forma, sempre tive em minha vida a participação direta em movimentos políticos pelo viés artístico. Foi em 2006 que ajudei a idealizar e criar, utilizando o conceito de REDE, o movimento artístico e político de grupo e companhia chamado de Rede Carioca de Teatro de Rua, que, junto a outros movimentos espalhados por todo Brasil, em março de 2007, foi criada a RBTR (Rede Brasileira de Teatro de Rua) e eu estava contribuindo presencialmente para seu nascimento. Sobre a formação e a importância dessa Rede, assim fala o pesquisador Licko Turle (2010):

Nos dias 26 e 27 de março de 2007, em comemoração ao dia do circo e do teatro, Salvador foi palco de um encontro importante, recebeu representantes de movimentos de teatro de rua de alguns estados brasileiros. Representantes do Movimento de Teatro de Rua da Bahia (Kuka Matos), Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (Anderson Guedes), Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (Adailton Alves), Federação de Teatro do Espírito Santo (Telma Amaral), Movimento de Teatro de Rua do Rio de Janeiro (André Garcia Alvez), Movimento Mineiro de Teatro (Marcelo Bones), Cooperativa Paulista de Teatro (Marcus Pavanelli), instituíram a Rede Brasileira de Teatro de Rua. A Rede é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

(TURLE, 2010, p.178)

Figura 10 – RBTR



Fonte: Acervo da RBTR. 2017. Logo da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

Entre os anos de 2007 e 2017, idealizei e criei o “Projeto Boa Praça”, que era uma mostra permanente de arte de rua que circulou por toda a cidade do Rio de Janeiro. Foi o primeiro espaço de apresentações a possibilitar a experimentação de rua para muitos jovens e pretensos artistas de rua da cidade e que durou 10 anos. Particpei da criação do movimento conceitual e artístico chamado “Arte Pública”, que serviu de inspiração para a criação da primeira Lei do Artista de Rua (Lei 5429/2012-RJ) no Brasil. Depois dessa lei, muitas outras vieram em todo o Brasil. 2020, em plena pandemia da Covid-19, eu me juntei a outros artistas e fundei o M.A.R/RJ (Movimento de Artista de Rua do Estado do Rio de Janeiro) e da AGICIRCO (Artistas e Grupos Independentes de Circo do Rio de Janeiro) para organizar as demandas artísticas e políticas dos trabalhadores da arte de rua e circenses na construção das diretrizes para a criação da Lei Aldir Blanc e da Lei Paulo Gustavo.

Figura 11– Logo Boa Praça



Figura 12 – Arte Pública



*Fonte: Acervo Autor; Logo Boa Praça Encontro 2010; Logo Festival Arte Pública 2013; . Logo AGICIRCO 2020; Logo M.A.R. 2020.*

Figura 13 – Logo AGICIRCO



Figura 14 – Logo M.A.R.



Com 30 anos de trabalho contínuo em artes, sou um bom suburbano carioca de Madureira, descendente de um povo que ri e faz piadas das próprias mazelas ao descobrir o teatro por conta da dislexia. Como artista brasileiro e arte-educador que sou, espero que ainda possa contribuir para pesquisas nas artes cênicas no Brasil, nas conquistas artísticas e políticas desse meu ofício. No meu ponto de vista, ser artista não é só uma profissão, é um compromisso.

Muitas coisas foram aprendidas nesses anos e ainda quero continuar aprendendo. Tudo o que foi vivido é a prova viva de que todo processo de trabalho percorrido para a montagem desse espetáculo teve seus ensinamentos. Todas as aprendizagens adquiridas nas oficinas do “Grupo Tá Na Rua” e ministradas pela professora Ana Carneiro. Principalmente, aprender a ir às ruas sabendo o que eu deveria e queria comunicar. Caso contrário, seria engolido por ela. Isso realmente aconteceu! Contudo, é incrível saber que todas essas experiências e vivências me fortaleceram e deram a mim força grande para seguir e acreditar na realização e construção do espetáculo.

### **1.3 - METODOLOGIA**

Essa é uma pesquisa qualitativa, humanista e narrativa que estão centradas na construção de uma epistemologia da prática através do relato de experiência do processo de criação do espetáculo solo de palhaço de rua “O Salto”, por meio de exploração de escrita narrativa com recorte no relato de experiências relacionadas aos aspectos da rua e do palhaço e, ainda, na formação do ator em espaços não convencionais.

Algumas leituras foram essenciais para compreender o recorte desse estudo: Bueno (2002), Passeggi e Souza (2010), Teno (2013), Clandinin e Connelly (2011), entre outros, que trazem suas experiências como um aparato para falar de si, de suas trajetórias de vida em formas de narrativas.

Com abrangência de 17 anos ininterruptos do espetáculo, suas vivências e práticas criadoras do trabalho, sobre o contexto da experiência, à medida que ela permite falar de uma história sobre um breve acontecimento de uma apresentação, um recontar, uma reconstrução da narrativa ou sobre um evento

particular. Para Clandinin e Connelly “existe uma linha muito sutil entre a escrita autobiográfica utilizada como textos de campo e a escrita utilizada como textos de pesquisa” (2011, p.144), portanto a escrita autobiográfica pode ser utilizada de diferentes formas e pode ser uma representação de um determinado sujeito.

Assim, esta investigação vislumbra o registro narrativo e visual deste trabalho autoral como caminho analítico e de observação da potência da linguagem do palhaço de rua, por meio do trabalho produzido e apresentado em diversas ruas e praças de várias cidades brasileiras. Trata-se de um estudo das histórias vividas e contadas, uma pesquisa narrativa em processo dinâmico da arte de viver e contar histórias. Assim, é uma “Experiência acontece narrativamente. Pesquisa narrativa é uma forma de experiência narrativa” (CLANDININ e CONNELLY, 2011, p.49).

Na compreensão da experiência como as histórias vividas e narradas, a pesquisa se estrutura na intencionalidade de compreender e interpretar as dimensões pessoais e profissionais para além de esquemas fechados, recortados e quantificáveis. Histórias experienciadas e narradas, que só podem ser expressas narrativamente.

Segundo Elizeu de Souza (2006, 2008, 2011), “a organização e a construção da narrativa de si implicam colocar o sujeito em contato com suas experiências formadoras, as quais são perspectivadas a partir daquilo que cada um viveu [...]” (SOUZA, 2008, p. 92). Nas palavras de Souza (2006, p. 136), em seu texto pesquisa narrativa e escrita (auto) biográfica: interfaces metodológicas e formativas, “a narrativa de si e das experiências vividas ao longo da vida caracterizam-se como processo de formação e de conhecimento”.

Quando falamos de narrativas, lembramos-nos de falar de experiências. Essa concepção está ligada a outros conceitos ligados à temporalidade e à continuidade, termos muito bem lembrados por Larrosa, (2004). Para Larrosa, a experiência é aquilo que se passa com o sujeito, e o que se passa, pode ter a ideia de ter sido agora ou a de já ter ocorrido. Por isso:

O ritmo de nossas vidas é constituído pela passagem do que nos acontece, por nossa experiência. E, como interpretada, a experiência também pressupõe uma articulação temporal. O que acontece não é um evento entre uma série discreta de eventos, mas um evento no curso de uma vida. O que acontece como experiência só pode ser interpretado, então, narrativamente (LARROSA, 2004, p. 17, IN. ABRAHÃO, 2004).

Pesquisas que têm as narrativas como metodologia de estudo, o sujeito desvela crenças, alegrias, decepções, conquistas, valores, e se aventura em construir sua identidade, ou faz um balanço de vida conforme expressa Nóvoa (1992), de maneira crítica para compreender tudo que construiu ao longo de sua trajetória.

Sendo assim, utilizarei histórias narradas por seu principal participante, ator e criador. Essas histórias não só incluem os eventos marcantes da vida do participante e de seu processo de criação, mas também o que Clandinin & Connelly (1995) chamam de histórias sagradas – os mitos, ou as teorias e eventos não questionados pelos profissionais da área. O interesse epistemológico dessa pesquisa narrativa está voltado para experiência ao invés de uma lógica formal reconstruída.

Essa pesquisa é um estudo da experiência como história sendo também uma forma principalmente de pensar sobre esta experiência, que pode ser desenvolvida apenas pelo contar de histórias, ou pelo vivenciar destas histórias. A narrativa é, portanto, o método de pesquisa e ao mesmo tempo o fenômeno pesquisado. Dentre as diversas metodologias de estudo, encontro nas narrativas um meio propício para falar das experiências vivenciadas ao longo de 30 anos de carreira como ator de rua e 17 anos ininterruptos do espetáculo solo de palhaço de rua “O Salto”. Pretendo, desta forma, descrever versões subsequentes e elaboradas de datas e de momentos marcantes, bem como “tematizar” as fases e períodos significativos que são compostos pelos eventos ocorridos.

Os estudiosos chamam a atenção para as pesquisas narrativas e sua distinção entre fenômeno (a história) e a investigação (a narrativa). Para desfazer a dúvida trouxe os ensinamentos de Clandinin e Connelly (1995), salientando que as narrativas tanto podem ser um fenômeno, como um método de investigação. Assim explicam:

É igualmente correto dizer “investigação na narrativa”, pois é “investigação narrativa”. Com isso queremos dizer que narrativa é fenômeno e método. A narrativa nomeia a qualidade estruturada da experiência a ser estudada e nomeia os padrões de investigação para seu estudo. Para preservar essa distinção, usamos o dispositivo razoavelmente bem estabelecido de chamar o fenômeno de “história” e a investigação de “narrativa”. Assim, dizemos que as pessoas, por natureza, levam vidas contadas e contam histórias dessas vidas, enquanto os pesquisadores narrativos descrevem tais vidas, coletam e contam histórias delas e escrevem narrativas de experiências. (CLANDININ e CONNELLY, 1995, p.2).

Considerarei importante, portanto, trabalhar a memória na relação da distância das leituras desenvolvidas no passado e no presente, lembranças de maior reflexão, lembrança de uma adolescência ou juventude que não pode ser desprezada. Primeiras vivências, as primeiras imagens, talvez os primeiros encantamentos cênicos. São lembranças importantes na constituição da história para desenvolvimento narrativo.

Em formato de acontecimentos, os fatos vão avançando pela memória, e as lembranças da infância, das brincadeiras, da escola, dos amigos, do bairro, tornam cenas de um determinado tempo. Assim, as lembranças são organizadas pelos valores do presente, podendo buscar, no passado, verdades que possibilitam construir uma identidade e definir as relações sociais e convivências com seu entorno no decorrer da vida.

O estudioso NÓVOA (1992) posiciona-se a favor das narrativas orais e encontra significado no dizer, pois a “pessoa que mais sabe de uma dada trajetória profissional é a pessoa que a viveu” (p.55). Estando ancorado neste

pensamento, deste modo, as construções de narrativas em situações do cotidiano profissional, apresentam-se com potencialidades para o desenvolvimento pessoal e profissional, pois tal modo de investigar busca apreender o sentido da experiência artística. Assim, são palavras fundamentais, que caracterizam a dimensão epistemológica da pesquisa narrativa. São elas, portanto: conhecimento pessoal prático, imagem e filosofia pessoais (regras e princípios da prática).

Esse viés da narrativa é corroborado por Clandinin e Connelly (2011), quando explicam que as narrativas tornam-se maneira alternativa e fecunda, para aqueles que falam de suas vidas por meio de fragmentos narrativos, em seus diferentes momentos vividos. É, assim, esta mesma ótica que se apresenta em estudos autobiográficos.

Desse modo, a pesquisa poderá colaborar com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas, para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo a palhaço de rua, teatro de rua e o circo, bem como de seus saberes, suas práticas e problemáticas na criação de um espetáculo solo de rua

Podemos concluir que, na essência da discussão sobre o papel das narrativas como metodologia para compreender experiências, quer profissional ou de vida, este estudo que ora desenvolvemos propõe fazer uso de narrativa de experiências para conhecer práticas profissionais construídas ao longo da vida. Fundamentais para estudos de diferentes áreas do conhecimento, pois como estão envolvidas com aparatos vinculados com a sociedade e a cultura, esta metodologia possibilita compreender dimensões mais complexas.

Para a pesquisa inicial e exploratória, levantou-se um quadro teórico básico tendo como escopo preliminar dentro do contexto da evolução milenar da cultura popular de Mikhail Bakhtin (1987) e será abordada a pesquisa histórica dos palhaços, seus tipos e atualidades, proposto por Mario Fernando Bolognesi (2003). As descrições históricas sobre o teatro mundial de Margot Berthold (2010). Os caminhos e reflexões em torno do teatro de rua apresentados por Narciso Telles; Ana Carneiro (org.) (2005) e Licko Turle; Jussara Trindade (org.) (2008). A abordagem contemporânea da arte do palhaço proposta por Ana Elvira

Wuo (2019) e todos os aspectos descritos das experiências como palhaço de rua de Fernando Cavarozzi (2016) e o palhaço Chacovachi.

Adicionei outros documentos imagéticos secundários que estão sendo utilizados. Utilizo fotos de meu acervo pessoal e colhidas na internet, bem como vídeos de apresentações do espetáculo "O Salto", que poderão auxiliar nas reflexões aqui apresentadas e que ajudaram a gerar um memorial narrativo, além de sua própria memória. Muitas imagens selecionadas ilustrarão o trabalho, pois, desta forma, proponho para essas imagens um duplo funcionamento delas, tornando-as, assim, ferramentas associáveis ao teatro como documentos e como monumentos, como suas implicações, das imagens que selecionei, assim estou de acordo com a opinião de brilhante:

Creio que não podemos ou devemos rejeitar as construções de 100 sentido dos historiadores de arte acerca das imagens a que atribuímos interesse teatral, mas que podemos destramatizar esta relação ao convocarmos para o estudo destas imagens outras do mesmo período, do mesmo autor, com a mesma ou semelhante temática, quem apresenta um semelhanças estético formais i através de cruzamentos introduzir questões pertinentes para a sua interpretação independentemente do seu valor documental ou monumental. (BRILHANTE, 1999, p. 503)

Esse material imagético é para oferecer algumas possibilidades de compreensão para o que de forma geral se aponta como estudo das representações figurativas indicando a sua dupla característica analítica e documental. Imagens que constroem uma narrativa afetiva de uma história e das memórias que passam pela infância, adolescência e do início profissional do autor.

Figura 15 – Oficina De Atores Do Grupo Tá Na Rua



Fonte: Acervo do Autor Foto: Daniele Pereira. Uma das primeiras ruas dos alunos da oficina de atores do Grupo Tá Na Rua, na Praça XV, Rio de Janeiro – junho de 1992. Da esquerda para direita, Joel Rochas, Roldão D' Pret Junior e André Garcia Alvez.

## **Narrativa 1 – Trajetória Pessoal**

Comecei a trabalhar muito cedo, aos 14 anos de idade, ainda menor de idade, como auxiliar de serviços gerais. Hoje, compreendo que ainda era uma criança. Mas na época me senti muito bem tendo um emprego e meu próprio dinheiro. Tive a sorte e o privilégio de não precisar contribuir com o meu salário nas contas de casa. Estudava pela manhã e trabalhava na parte da tarde. Passei os três anos do Ensino Médio distante do teatro. Eu acabei por me envolver nos movimentos estudantis da minha escola e assim que foi promulgada a lei que autorizava os menores de 18 anos a votarem, eu tirei meu título de eleitor. Assim, em 1989, votei na primeira eleição democrática e direta depois de anos, para eleger um presidente civil.

No mês de março de 1992, foi o ano que iniciei a minha pesquisa e aprendizado na vida teatral e fui totalmente atraído pelo fazer teatral. Neste ano, início o meu segundo contato com o teatro. Sendo que, dessa vez, não era mais uma atividade escolar. Era parte de um processo de pesquisa, com método e linguagem e a preparação para um ator com consciência do seu espaço cênico, artístico e político de rua. Essa metodologia foi criada pelos atores do Grupo Tá Na Rua<sup>5</sup> e seu diretor Amir Haddad<sup>6</sup>. Entrei na oficina que era ministrada pela atriz fundadora do grupo, Ana Carneiro, juntamente com o apoio musical de um dos atores também do grupo, Roberto Black. A oficina era aberta para atores e não-atores interessados em conhecer a linguagem do Grupo. Já conhecia o trabalho do grupo como espectador, já os havia assistido no Largo da Carioca e em outras situações, mas nunca tive curiosidade de aprender, ser ator ou participar do grupo. Cheguei a essa oficina como acompanhante, a pedido da minha mãe e da minha madrinha Maria Helena, que me deu a missão de acompanhar a minha prima Marcelle, que queria muito fazer a oficina. Minha

---

<sup>5</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>

<sup>6</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>

prima era mais nova que eu, 5 anos. Na época, eu tinha 18 anos e ela ainda 13 anos. Como eu conhecia bem o centro do Rio e estava com tempo ocioso, tive a maior disponibilidade e boa vontade de levar a minha prima para fazer a oficina. Era no centro do Rio, na Avenida Rio Branco, no prédio do Teatro Glauce Rocha, quinto andar, todas as terças, das 19h às 21h.

Figura 16 – Ana Carneiro



Fonte: Arquivo do Grupo Tá Na Rua. .

Figura 17 – Roberto Black



Fonte: Acervo do Autor Foto: Alessandro Persan.

Na primeira semana, lá estava eu, acompanhando a minha prima Marcelle. Fomos em uma longa viagem de 1 hora de ônibus, do subúrbio até o centro da cidade. Chegamos ao local da oficina. Era uma grande sala com poucas divisões. Tinha uma pequena sala de escritório bem em frente à saída do elevador. Tinha também um grande salão com muitas roupas, figurinos, máscaras, chapéus, objetos cênicos e tecidos, tudo muito colorido e espalhado por todo salão em araras, cabideiros, baús e caixas. Tudo isso era muito chamativo, mas lembro claramente que o que mais me chamou a atenção foi o fato de ter uma música tocando no ambiente. Não lembro qual era exatamente a música, mas era instrumental e muito agradável. Entramos na sala, sentei em um dos poucos bancos que estavam entre as araras, caixas e baús. Fiquei sentado só observando, enquanto a minha prima fazia a aula. Sempre fui muito observador, mas confesso que achei curioso e diferente do teatro que eu tinha feito na escola. Não tinha diálogo, não tinha um roteiro, não tinha um texto, não tinha nada combinado. O que tinha eram músicas que eram postas uma depois da outra, que de alguma forma faziam as pessoas dançarem e fazerem cenas improvisadas, impulsionadas e estimuladas pelas músicas que mudavam de ritmo, de estilo e de diferentes gêneros. Como falei, havia várias roupas, figurinos, máscaras, chapéus e objetos de todos os tipos e cores. As pessoas dançavam e, ao mesmo tempo, utilizavam todos esses objetos para fazer uma cena, ou muitas cenas. Ao final de cada música ou cena, as pessoas colocavam o que havia sido utilizado de volta ao local de onde os havia tirado. Não era exatamente no mesmo lugar, mas o mesmo objeto ou roupa era utilizada por outras pessoas que participavam da aula em outras cenas ao longo da aula. Após terminar o momento das cenas com as músicas, houve o momento em que todos se sentavam em roda para fazer uma avaliação das impressões, sensações e sentimentos em relação às cenas que fizeram ou viram. Terminada a primeira aula, fomos embora. Voltamos também de ônibus e, como a viagem era longa, conversamos muito. Lembro, ainda, de termos achado diferente, divertido e curioso.

Na segunda semana, fizemos o mesmo caminho e levei a minha prima outra vez. Tudo como antes: as roupas, os objetos e as músicas. Continuei sentado, mas, dessa vez, senti que meu corpo já se mexia em resposta à música,

mesmo continuando sentado. Marcava o tempo da música com o pé, mexia a cabeça no ritmo da música e ria das cenas que surgiam e, terminada a segunda aula, voltamos para casa. No ônibus, conversamos muito e lembro-me de ter achado, desta vez, tudo muito mais engraçado e mais atraente.

Já na terceira semana, tudo foi como antes. Voltei, novamente, a acompanhar a minha prima. Porém, nesse dia, algo foi diferente. Lembro-me de apressar a minha prima para não chegarmos atrasados na aula dela, já que era longe. Chegamos e fiquei sentado como antes, mas, dessa vez, uma pessoa que participava da aula e que não era a minha prima, estendeu sua mão a mim e me chamou para dançar. Ela colocou um chapéu colorido na minha cabeça, um finiboá de penas azuis no meu pescoço e começou aos poucos a fazer uma pequena cena improvisada comigo no ritmo da música. Timidamente, eu dançava, me divertia e voltava a sentar. Não durava muito, lá estava eu em outra cena tomado pela música, pela alegria e pelo colorido das roupas. Terminada a terceira aula, novamente voltamos para casa e, no ônibus, estávamos muito empolgados e falávamos com a alegria da minha participação. A sensação que ficou foi muito boa, um misto de muito prazer, de liberdade e de descoberta.

Na quarta semana, algo diferente aconteceu: minha prima não queria ir e na mesma hora comecei a convencê-la do contrário. Ela foi, mas não queria ir. Chegando lá, ela ficou sentada enquanto eu dançava e participava de todas as cenas coletivas e individuais que surgiam. No fim da quarta aula, voltamos para casa. Eu fiquei empolgado e ela, calada, ficou apenas me ouvindo.

Na quinta semana, minha prima não quis ir de jeito algum e eu acabei indo sozinho. Fui com a maior alegria em querer estar ali e também por ter encontrado algo que me motivava. Acabou a quinta aula e eu voltei sozinho de lá, feliz da vida e tinha certeza de que voltaria todas as semanas para essa aula que atravessou minha vida com muita música, dança, cores, fantasias e muito teatro!

Aprendi com essa oficina e todos os ensinamentos que ela proporcionava. Aprendi que o ofício do teatro é algo que escolhe, seduz e envolve com todos os seus encantamentos, com a força e a sutileza do encantamento de um método que faz parte do meu fazer até hoje. Tempos depois, percebo que essas aulas foram parte sólida da minha formação profissional, cidadã e política e que

são, até hoje. a melhor estrutura de aprendizagem que tive e que carrego em meu “DNA artístico”.

Essas memórias para mim são carregadas de boas lembranças, transformação, saudade e gratidão. Soube só agora, no dia 10 de dezembro 2021, dia do aniversário da Ana Carneiro e Dia do Palhaço, que acompanhar a minha prima era só um dos motivos para tentar me aproximar do teatro. Foi tudo combinado entre minha mãe, minha madrinha e Ana Carneiro. Certamente, minha prima queria realmente fazer as aulas, mas quem mais precisava urgentemente ser tocado pela arte era eu. Com 17 anos e meio de idade, saio do Banco do Brasil, sem nenhuma perspectiva profissional e totalmente viciado em destilados, cocaína e maconha. Tal fato se agrava, porque estou sem dinheiro para bancar meus vícios. Foi no exato momento em que comecei a me envolver em graves situações ilícitas e de grande risco para a minha segurança, que recebi a proposta de acompanhar minha prima. Como falei antes, só agora soube que acompanhar minha prima até a oficina era também um grande combinado para poder despertar o meu interesse pelo teatro. Que ótimo, deu certo!

O teatro me transformou. Fui plenamente reabilitado e educado pela arte. Estou limpo há exatamente 30 anos. Aprendi que a arte é para mim, foi e continua sendo o maior entorpecente. Aguçou sentidos, inspirou e inspira, deu-me coragem de ser grande e conquistar tudo que eu pudesse conquistar e que ainda conquistarei. Esses aprendizados me transformaram em um cidadão das artes, um artista político, um arte-educador e uma pessoa grata por tudo que me foi transmitido. Minha mãe e minha madrinha Maria Helena foram muito sábias em me fazerem o convite para acompanhar a minha prima. A Marcelle anos depois, já adulta, volta a frequentar a oficina do “Tá Na Rua” e torna-se uma dedicada atriz do grupo, porém, ficou a saudade de sua companhia, de sua alegria, de seu sorriso e de seu talento, que foram interrompidos com uma morte precoce em 2006. Ainda tenho e sempre terei muita gratidão à Doutora Professora Ana Carneiro, que para mim é Dona Ana. Ela que muito ainda me inspira e ensinará, ela com sua enorme sabedoria soube conduzir minhas dúvidas, inquietações, curiosidades e perspectivas. Ela me possibilitou ver além do teatro, instigou a conhecer e pesquisar a cultura popular e me provocou a

iniciar no Circo. Fez com que me alimentasse de todas as possibilidades artísticas das quais hoje são fundamentais na minha formação, nas minhas práticas e nas minhas pesquisas.

Figura 18 – Marcelle



Fonte: Arquivo do Grupo Tá Na Rua. Foto: Renato Velasco

Gostaria agora de poder escrever e para não deixar passar, ainda em tempo e por mais uma vez, muitíssimo obrigado por tudo Maria Helena, Marcelle e Ana! Mulheres maravilhosas que possibilitaram para minha vida e assim como minha mãe, Janete, foram as maiores incentivadoras dessas emocionadas lembranças.

Posso afirmar que fui salvo e sou um reabilitado, literalmente, pelo teatro. O teatro foi fundamental para melhorar minha dislexia, crucial para me tirar das drogas, educativo em me indicar um caminho e instrutivo ao me dar um ofício. Ofício esse que hoje, com muito orgulho, educo, instruo e passo com muito orgulho para meus filhos.

## Commedia Dell'Arte

Figura 19 – Cia. Carioca de Comedia Dell'Arte



*Fonte: Acervo do Autor Foto: Camilo Flores. Foto de divulgação do espetáculo “A Sogra e a Nora” de Carlo Goldoni, direção Vitor Villar, Cia. Carioca de Commedia Dell’Arte – 1994. Da esquerda superior para direita, Cláudio Gomes, Carlos Vieira, André Garcia Alvez, Alexandre Oliveira, Priscila Amorim, Paulo Renato, Murilo Rosa, Rosangela Bittencourt e Eloisa Soares.*

Por conta das práticas dessa oficina, potencializou-se o meu lado cômico e me apaixonei definitivamente pela arte de rua. Depois de três anos seguidos de participação na oficina e nas apresentações do “Grupo Tá Na Rua” e inclusive em uma adaptação do texto *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, feito pelos alunos da oficina, fui estimulado por Ana Carneiro a conhecer outras linguagens além daquelas que se praticava dentro da oficina. Assim, nessa pesquisa conheci o Circo e a *Commedia Dell’Arte*. Distanciei-me da oficina do “Grupo Tá Na Rua”. Comecei a frequentar a “Escola de Teatro Martins Pena” e a “Escola Nacional de Circo”. Na Martins Pena, a convite do professor Victor Vilar, entrei para sua companhia que se chamava “Companhia Carioca de Commedia Dell’Arte” e, nessa vivência, tive a oportunidade de conhecer a

história e de praticar técnicas da *Commedia Dell'Arte*, que Margot Berthold (2001) nos descreve em seu livro:

Commedia dell'arte - comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na antiguidade de os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento. (BERTHOLD, 2001, p.353)

Na “Companhia Carioca de Commedia Dell'Arte”, eu pude experienciar todo o processo de trabalho de uma trupe de *Commedia Dell'Arte*. Realizávamos um treinamento com as máscaras e na composição dos personagens. Tive a oportunidade de interpretar vários tipos de empregados, cavalheiros e pares românticos, que me ajudaram a compreender muito melhor todas as vertentes cômicas desses personagens diversos. Outro fato muito importante foi ter conhecido a proposta de construção dramaturgica dos espetáculos. Margot Berthold (2001) explica que

Na representação de qualquer peça, os atores seguiam o *scenário*, ou *soggetto* (roteiro), do qual duas cópias eram fixadas atrás do palco, uma à direita e outra à esquerda, para informar os participantes do curso da ação e da sequência de cenas. (BERTHOLD, 2001, p.355)

Escolhíamos, líamos e estudávamos as peças e os autores. Assim que definíamos qual seria a peça, reescrevíamos toda a peça em ações. Retirávamos todos os diálogos do texto e transcrevíamos para uma narrativa as intenções e as movimentações de toda a peça. Com esse trabalho feito, voltávamos para a sala de ensaio, definíamos quais atores fariam um ou mais personagens. Com essas definições e com um roteiro de ações em mãos, começávamos a criar novos diálogos já com a compreensão, entendimento e colaboração dos atores,

com a intenção de modernizar o cômico do texto e o humor dos personagens, mas sem perder a essência original do autor.

Essa mesma experiência de desconstrução textual e narrativa eu já tinha vivido em minha passagem pelas aulas das oficinas do “Grupo Tá Na Rua”.

O Tá Na Rua raramente usa textos dramáticos tradicionais, optando por materiais de outra natureza, que possam ser adequados para espaços abertos: letras de músicas, crônicas, e até ‘bula de remédio’ (o que não deixa de ser um texto oficial, uma prescrição linguística hermética para leigos, portanto, ideológico). (TURLE, 2008, p.66)

A dramaturgia praticada e construída de um grupo de teatro de rua e de uma companhia de *Commedia dell’Arte*, impregnaram meu inconsciente me possibilitaram levar essa mesma técnica, estética e desconstrução para todo o meu trabalho nas ruas.

Durante esses 15 anos iniciais de trabalho, tive a oportunidade de pesquisar e aprender muitas técnicas e linguagens artísticas. Comecei no teatro de rua, passei pelo palco, conheci a *Commedia dell’Arte*, do teatro popular, música e o circo. Fui aluno da Escola Nacional de Circo, durante dois anos, de 1994 a 1995. Nessa escola, eu aprendi muitas técnicas circenses e treinamos *gag’s* e *reprises* de palhaço. Por conta dessas aulas, conheci o professor Agostinho Basto. Ele era de família tradicional circense, era acrobata e palhaço. Esse professor praticamente me adotou artisticamente e me convidou para trabalhar com ele em alguns projetos como auxiliar das oficinas de circo. Sempre conversávamos sobre os grandes palhaços com quem ele tinha trabalhado, o mais conhecido era o Carequinha. Da importância do tempo cômico<sup>7</sup> para a piada acontecer. Em entrevista a descrição para tempo cômico, feita por Teófanos Antônio Leite da Silveira, o Palhaço Biribinha, temos o seguinte apontamento:

Tempo Cômico: cuidado, tenha cuidado, um milésimo de segundo na pergunta, atrasado ou adiantado, pode causar um silêncio. Tenha cuidado. Não tenha pressa, não tenha pressa. Faça no tempo exato. Pergunta, resposta e explosão. São três tempos, meu filho. Decore isso.

---

<sup>7</sup> Ruiz, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

Entenda isso, entenda isso! Quando o mestre de cena perguntar, você responde e a plateia explode. No tempo certo. ”

(Entrevista concedida ao Palhaço Dudu, Ana Achcar, 2016, p.165)

Falava do jogo em dupla e da fundamental presença da dupla cômica. Assim fui aprendendo que palhaço só funcionava em dupla. Ele sempre dizia que iria me entregar um caderno dele com anotações de todos os números que ele conhecia, mas isso nunca aconteceu.

## **CIRCO**

Na “Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha”, além de frequentar as aulas e ser um aluno assíduo, sou convidado pelo professor Agostinho Bastos a ser seu auxiliar nas aulas em um projeto social, no bairro do Caju, lugar onde ele trabalhava. Com essa convivência diária, com as técnicas e os saberes circenses eu fui me encantando pelo circo e por todas as suas tradições. Pude receber de forma prática ou oral todo o conhecimento que Agostinho passava para mim, fosse em aula, fosse no almoço ou até mesmo passando o tempo jogando conversa fora. Aprendi técnicas de malabares que utilizo até hoje nos meus espetáculos. Aprendi também saltos e acrobacias que usei muito nos espetáculos de rua, hoje não mais. Porém, aprendi principalmente as piadas, as cascatas, as *gags*, as *clacs* e muitas cenas cômicas de palhaço. Era sobre o que ele mais gostava de falar, afinal, ele era palhaço. Não me formei em nenhuma dessas duas escolas, mas levei para a vida seus ensinamentos.

## **COMPANHIA E OUTROS PROJETOS**

Nessa época, muitos amigos estavam se movimentando para o vestibular da UNIRIO, em artes cênicas. Pela minha arrogância da juventude, não quis fazer, mas achei melhor fazer um curso superior fora das artes para ter essa opção na manga e uma garantia. Em 1998, comecei a frequentar uma universidade. Era o primeiro membro da minha família a frequentar uma universidade. Tentei quatro cursos diferentes (história, letras, jornalismo e comunicação social) antes de optar pelo curso de Marketing, no qual eu me graduei em 2002. Até esse ano, eu tinha uma jornada tripla: trabalhava no mundo

corporativo, fazia universidade e ainda fazia, quando possível, o teatro. No entanto, quando me formei, fiquei desempregado e queria continuar só com o teatro. Muito provocado pelas disciplinas de marketing cultural, de eventos, de captação e vendas que cursei na universidade, quis investir meus conhecimentos adquiridos para trabalhar só com o teatro. Com isso, no segundo semestre de 2002, junto a alguns amigos, fundei a “Será O Benedito?! Cia de Teatro, Circo e Rua”<sup>8</sup>. Companhia que existe até hoje e na qual ainda trabalho. Já em sua fundação, incorporamos o conceito do teatro, da rua, da música e do circo em nossas pesquisas e estética. Montamos o nosso primeiro espetáculo, “As Aventuras de Pedro Malasartes”, que está até hoje em nosso repertório. Esse espetáculo foi idealizado para ser realizado em qualquer espaço cênico, fizemos uma junção dessas linguagens. Realizamos muitas apresentações, recebemos indicações e ganhamos vários prêmios. Contudo, foi esse espetáculo a porta de entrada para a pesquisa de palhaço. Por conta do personagem “Pedro Malasartes”<sup>9</sup> que eu interpretava, recebi o convite para fazer parte do processo seletivo de uma nova equipe dos Doutores da Alegria do Rio de Janeiro. Fiz todo o processo de seleção, mas não fui aprovado e não entrei na equipe dos Doutores da Alegria, mas fiquei muito curioso e provocado a continuar a pesquisa sobre palhaço. Na época, não havia muitos trabalhos publicados sobre palhaços especificamente. Havia apenas oficinas, cursos e publicações que falavam da historiografia do circo e de alguns palhaços antigos, como nos mostra Baffi (2009):

Na busca pela bibliografia correspondente, me deparei com a dificuldade de localizar estudos que se aprofundassem nesse recorte específico. Este artigo nasce da tentativa de contribuir com apontamentos á ainda incipiente historiografia do palhaço de rua no Brasil. (Diogo Baffi, 2009, p.47.)

Depois de quatro anos de pesquisa, leituras, práticas e oficinas com Ana Luísa Cardoso<sup>10</sup>, Marcio Libar<sup>11</sup>, Luís Carlos Vasconcelos<sup>12</sup>, Chacovachi<sup>13</sup> e

<sup>8</sup> Conta no Instagram @seraobenidito

<sup>9</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Malasartes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Malasartes)

<sup>10</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400416/ana-luisa-cardoso>

<sup>11</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423878/marcio-libar>

<sup>12</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz\\_Carlos\\_Vasconcelos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Carlos_Vasconcelos)

<sup>13</sup> <https://www.caoscultural.com.br/single-post/2017/06/29/chacovachi-e-a-arte-de-rua>

Daniela Carmona<sup>14</sup>, eu me encorajo, então, a praticar. Sou grato a todos esses artistas que fizeram parte dos meus primeiros passos em direção à construção de uma consciência artística sobre o ofício e a arte do palhaço.

Figura 20 – Palhaça Margarita



Ana Luísa Cardoso (Palhaça Margarita). Foto: Nuno Ferreira Santos

Figura 21 – Palhaço Cuti Cuti



Marcio Libar (Palhaço Cuti Cuti). Foto: Cristina Granato

---

<sup>14</sup> <https://barco.art.br/people/daniela-carmona/>

Figura 22 – Palhaço Xuxu



Luiz Carlos Vasconcelos (Palhaço Xuxu). Acervo do artista

Figura 23 – Palhaço Chacovachi



Fernando Cavarozzi (Palhaço Chacovachi). Foto acervo do artista.

Figura 24 – Daniela Carmona



Daniela Carmona (peça Gueto Bufo). Foto Victor Schneider

## **Narrativa 2 – Formação do Palhaço de Rua**

Neste capítulo da dissertação, desenvolverei questões e apontamentos sobre meu processo de formação como palhaço de rua, a partir da narrativa sobre o espetáculo O Salto, bem como de todo o processo de criação e seus desdobramentos em 17 anos de apresentações nas ruas das cidades brasileiras. É uma tarefa complexa e ao mesmo tempo prazerosa e, entretanto, necessária, tendo em vista o crescente desenvolvimento dos estudos sobre o teatro, sobre o palhaço e sobre outras artes de rua no universo acadêmico.

### **A rua como espaço de formação**

Muito antes de pensar em ser artista, eu, aos 14 anos de idade, no ano de 1987, trabalhava como menor auxiliar de serviços gerais no Banco do Brasil. Fazia vários trabalhos internos e externos. Trabalhava na agência da Rua Primeiro de Março, o prédio onde hoje é o CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil).

Os serviços internos eram rotineiros e alguns eram chatos. Porém, os serviços externos eram os meus favoritos. Tinha de circular pelo centro da cidade entre uma agência e outra. A movimentação que existia no centro era enorme, atrativa e cheia de acontecimentos interessantes, como bem descreve Carvalho (1997):

Milhares de trabalhadores, empresários, funcionários públicos, profissionais liberais, office-boys, balconistas, vendedores, secretarias, serventes e ente outros esbarram-se freneticamente em seus recantos, tomados por camelôs, ambulantes, religiosos e profetas urbanos, artesãos e artistas de rua, pedintes e moradores de rua, pequenos ladrões e toda sorte de desocupados e tipos sem ocupação definida. Tudo isso concorre para que, diariamente, de segunda à sexta-feira, no horário comercial, o Largo da Carioca se transforme em local de intensa vitalidade, concentração e diversidade humana. (CARVALHO, 1997, p.21.)

Nessas idas e vindas pelas ruas do centro do Rio, eu sempre encontrava um Artista de Rua. Encontrava no Largo da Carioca, Uruguaiana, Praça XV e na Cinelândia.

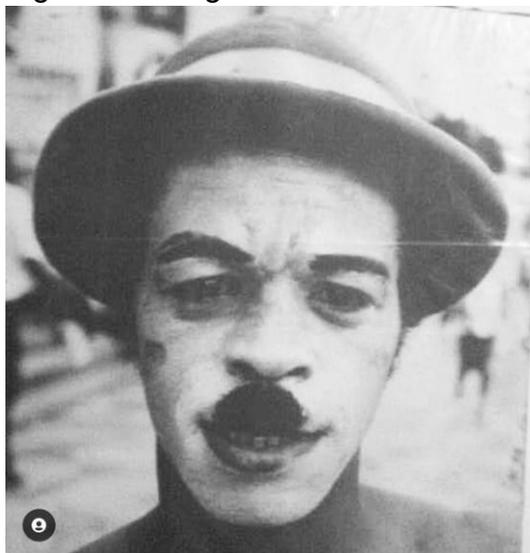
Figura 25 – Cinelândia



Fonte: Acervo Agência O Globo. Foto: Luís Bethencourt (2005.)

Esses encontros me renderam alguns minutos de muita alegria. Quando não, perdia a noção do tempo, parado por uma hora ou mais, e eu me atrapalhava todo com o serviço do dia.

Figura 26 – Tigre



Fonte: Acervo Artista de Rua.Com (1992.)

Lembro-me de admirar e de saber o nome de quase todos, sem nunca ter conversado com eles. Eu me recordo do Ademir do Sax, que tocava bem na saída da estação do metrô da Carioca. Tinha o Jair das Embaixadinhas, que dominava com uma invejável habilidade nos pés, bolinhas de vários tamanhos.

Havia também um senhor, Alexandre, que engolia pregos, relógio e até um pinto vivo, para logo depois regurgitar tudo, porém, o que eu mais amava, era o Tigre<sup>15</sup> um homem negro, baixo e de voz rouca. Ele usava uma roupa igual ao do Carlitos, mas não era mudo. Pelo contrário, ele era um *showman* da rua. Fazia de tudo, falava muito, dava saltos, fazia mágicas, piadas e muitas críticas sociais e políticas. Para abrir uma roda, ele esfregava o sovaco na cara do público, que ria, enquanto ele falava: “*Sou assim, estudei no Sobral, pois sobrei no Mobra!*”<sup>16</sup>. Ele se apresentava na Cinelândia, nas escadarias da câmara dos vereadores, sempre com grandes rodas e muita diversão, ele era um fenômeno entre todos os outros Artistas de Rua. Eu não sabia bem o porquê, mas ele era muito fascinante para mim. Era um sentimento ambíguo, que me fazia rir e ao mesmo tempo pensar, quando ele expunha suas críticas em alto e bom som por meio do humor.

Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia duma multidão a rir, aquela que o Usurpador via no seu pesadelo: embaixo a multidão agitava-se na praça. E, rindo apontava-me o dedo; e eu, eu tinha vergonha e tinha medo. (BAKTHIN, 1993, p.33)

É impressionante perceber como fui influenciado e como hoje eu sou reflexo do trabalho desses grandes artistas que vieram antes de mim. Já me apresentei nos mesmos lugares onde eles se apresentaram. Muito tempo depois, tive a honra de conhecer, de me aproximar, de ser amigo e até de trabalhar com alguns deles no projeto que criei “Artista de Rua.Com”. Aprendi a amar a cidade e a arte de rua admirando esses magistrais artistas.

Talvez, sem que eu soubesse, acho que sempre quis estar fazendo o que eles faziam. Ou será que eu sempre soube? Pois de uma forma totalmente

---

<sup>15</sup> <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2014/04/>

<sup>16</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento\\_Brasileiro\\_de\\_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Brasileiro_de_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o)

inconsciente no passado e muito consciente no presente, sempre fui atraído para estar lá, na rua, fazendo a cidade rir e ser mais feliz.

Até este momento, eu nunca tinha pensado em ser artista, estudava e já trabalhava para ter o meu emprego e uma formação. Já namorava sério uma amiga da escola e pensava até em casar, mas nunca em ser artista. O que percebo hoje é que esses maravilhosos artistas, e eu frequentava as suas rodas e assistia aos seus shows, na verdade, eram o melhor momento do que restava de uma infância que já tinha suas responsabilidades de uma carteira assinada. Eles me alimentavam de alegria e o lúdico que toda criança deve ter. Proporcionavam a mim a leveza de trabalhar nos dias quentes, abafados e ensolarados das ruas do centro do Rio. Mesmo sendo cansativo, eu amava os trabalhos externos, porque eu sabia que seria mais um dia de boas risadas. No ano de 1990, tomava posse o primeiro presidente civil eleito, Fernando Collor de Mello. Uma das propostas desastrosas desse presidente e de seus ministros foi enxugar os gastos públicos. Uma das medidas foi demitir 6 mil menores que trabalhavam no Banco do Brasil e eu era um deles. Trabalhei no Banco do Brasil até os meus 17 anos e meio. Com 18 anos, em 1992, já tinha terminado o Ensino Médio e não tinha nenhum interesse em uma formação universitária. Ninguém das minhas duas famílias havia, até então, frequentado uma universidade, isso não era uma realidade, ter um emprego era mais importante.

Anos mais tarde, quando estou no processo de desenvolvimento da criação do meu primeiro espetáculo solo de rua, comecei outra pesquisa que me ajudou muito a entender como e de que forma seria estar sozinho em cena por um tempo maior. Para me servir como fonte de inspiração, fui assistir todo e qualquer espetáculo solo que estivesse em cartaz tanto em espaços fechados ou na rua. Naquele período, eram poucos os espetáculos solos apresentados nas ruas, mas para minha sorte, aqui no Rio de Janeiro havia uma rua do Centro da cidade onde se apresentavam muitos artistas: a Rua Uruguaiana. E eu ia sempre lá para assistir as apresentações desses artistas. E, para complementar minhas inquietações e curiosidade em relação às formas diferenciadas de

atuação dos artistas, pelo menos uma vez por semana eu assistia e apreciava a um espetáculo solo de palco.

Ir até a Rua da Uruguaiana e entender que assim como nas feiras medievais - onde transitavam milhares de pessoas - os centros urbanos de hoje estão mais populosos, frenéticos, barulhentos e apressados pelo poder do relógio. Nessas condições, o artista de rua tem que ter um poder de encantamento, sedução e de verbo muito maior que seus antepassados ou outros atuadores contemporâneos. Eles têm sempre de estimular e aguçar a curiosidade do transeunte com a sua arte e/ou pregação e se utiliza, com maestria, muita comicidade, lascividade, e improviso, o que possibilitou a base desta pesquisa. As apresentações são estabelecidas dentro de um roteiro afetivo e de percepção, aguçando a curiosidade dos que passam e mantendo os que já estão parados assistindo por horas as suas promessas e divertimento. É desta forma é nesse ambiente que se estabelece uma relação e um jogo que é verdadeiro, intenso, pulsante e cheio de risco.

Nas rodas formadas pelos artistas de rua, percebi que, desde a abertura da roda ao final do show, havia sempre muitos truques e malandragens para manter o público entretido, interessado, participante e contribuindo com o chapéu. Sim, a cada vez que eu parava para assistir esses artistas, era uma aula nova e repleta de um repertório que me ajudaria muito na construção do espetáculo. Fui percebendo que, por meio da palavra, há uma elasticidade da cena e certa compreensão de que sua brincadeira em si é simples. O roteiro e os diálogos é que possibilitam crescer, assim como o artista de rua que desenvolve a percepção de como pode enxertar em um único argumento, todas as ações e outras brincadeiras que têm em seu repertório de improvisos, à medida que isso se apresenta como necessidade ou mesmo pela intenção de crescer a exibição de determinada cena.

Dos muitos espetáculos de palco apreciados, alguns foram inspiradores e me fizeram compreender que a plateia poderia ser um ótimo aliado, se fosse estimulada a participar como um parceiro de cena. Essa possibilidade já teria de estar prevista na estrutura do meu roteiro do espetáculo e eu teria de estar atento

a essa relação e a esse jogo, sem abandonar meu parceiro de cena - a plateia - em nenhum momento.

Somando todas essas observações, vi e entendi que, em espaços alternativos, era essencial estar com o público conectado independentemente da forma como fosse realizado - no sentido frontal, em roda, em semicírculo e/ou em espaços alternativos, tinha de manter o público conectado com o que acontecia dentro da cena. Compreendi, então, que, para isso, a dramaturgia que formasse a base do espetáculo teria de ser construída a partir de um pequeno roteiro e necessitava de ser fragmentada em pequenas cenas. Essas cenas deveriam se desenvolver de tal forma que o público presente tivesse a compreensão do que assistira, do início ao final dela. O que manteria esse roteiro conectado a uma dramaturgia e ao público era que a cada final e início de uma outra cena, o meu palhaço teria que anunciar que daria um salto. Isso criaria a curiosidade necessária para manter uma boa parte da roda até o final.

Percebi também que, nessa estrutura proposta, teria de utilizar muito o improviso e absorver o imponderável que acontece durante a cena. Precisei criar o meu próprio repertório de piadas, ações físicas, situações e respostas para utilizar na hora que precisasse como um *canovaccio* (roteiro de ações físicas e intrigas) da *Commedia Dell'Arte*.

Só depois de saber claramente o que poderia fazer e com que repertório poderia improvisar nas mais diferentes situações, com os mais diferentes públicos, tendo mais certeza dos meus conhecimentos, senti o desejo de explorar tudo isso que havia recolhido e pensado como fonte inspiradora para criar um espetáculo e fui para a sala de ensaio.

## O palhaço e a formação do ator

Havia uma coisa que sempre me orientava: desde os primeiros passos na direção da pesquisa sobre o palhaço, sempre houve muitas questões desconfortáveis que me incomodavam. Sou de uma geração que tinha uma franquia de palhaço americano na televisão, sua maquiagem escondia todo o seu rosto e seu figurino impossibilitava saber a cor de sua pele. Essa estética de palhaço nunca me atraiu. Outras questões que eu também não queria para o meu palhaço, era comprar roupas em brechó para criar o figurino. Sempre achei que essa prática não seria para mim o melhor caminho na construção do visual do figurino. Queria pensar em diferenciais que não me colocasse nas comparações estéticas. Todos os palhaços usavam uma mala para levar seus apetrechos, objetos cênicos e truques. Eu não queria uma mala. Pensei que, para um palhaço de rua, caberia outras formas de levar seu material. Pensei na trouxa, mas achei melhor um carrinho de feira, com um forro de tecido com uma estampa que lembra folhas de jornal. Pronto, não era uma mala e ao mesmo tempo só eu tinha um carrinho de feira.

Pensava que, para a criação do meu palhaço, eu não queria, de forma alguma, o convencional. Sempre vinha em minha mente como deveria conciliar o tradicional e o contemporâneo, mas com toque de originalidade que pudesse contribuir na pesquisa estética para um palhaço de rua. Dessa forma, achei melhor romper com o convencional e optei por escolhas não convencionais. Não quis um “chapéu coco” tradicional, mas, ao mesmo tempo em que queria ser contemporâneo, fui buscar nos personagens da *Commedia Dell’Arte* um gorro usado pelos empregados. Isso mais uma vez me dava o caminho para a construção de uma personalidade quase única para a imagem desse palhaço. Todos esses questionamentos sobre esses elementos utilizados pelos palhaços, foram singulares e me fortaleceram a seguir por esse caminho. Nunca quis a perfeição, mas foi em uma obra de arte perfeita, no quadro “O Palhaço”, de Di Cavalcanti, que fez eu me apaixonar pelos traços, pelas cores e pelos desalinhos, exatamente o que eu queria para o figurino.

Foi assim que nasceu o Palhaço Migué Bruguelo Ditoefeito, personagem que tem no seu nome a síntese do espírito e malemolência do Brasil, chega na rua, abre a roda, constrói a cena, entra em cena, cumprimenta o público e em seguida anuncia a façanha de algo inacreditável. Essa ação é bem a cara do brasileiro, carioca e suburbano anunciar bravatas miraculosas.

## **CRIAÇÃO DO PALHAÇO**

Migué, esse é o nome que recebi carinhosamente de palhaço. Conto em breve como, por que e quem me deu esse nome de palhaço. No momento, apenas quero deixar claro aqui que hoje eu consigo compreender que esse nome, Migué, é sinônimo e síntese da alegria e da alma carioca.

### ***Definição de MIGUÉ<sup>17</sup> (sf)***

*1. Gíria popular que demonstra forma evasiva de lidar com situações adversas. Ex: Vou dar um migué para não ir ao trabalho. 2. Mentiras, desenrolo, irresponsabilidade. 3. Justificativa descabida, as vezes de conotação sarcástica. Pronuncia-se “dar um migué. Ex: Toda vez que eu peço para ele trabalhar, ele sempre quer dar um migué. Existe também miguelagem (‘falsidade, dissimulação, fingir que não sabe de nada’), migueloso e miguelento (‘falso, dissimulado’) e miguelar.*

O “Projeto Boa Praça” fez toda a sua circulação durante o mês de março de 2007, tendo circulado até mesmo por praças onde não havia tido nenhum tipo de apresentação artística. Todos os artistas envolvidos ficaram satisfeitos e muito entusiasmados com a possibilidade de continuar com o projeto em outro momento. Foi exatamente o que aconteceu. O “Projeto Boa Praça” durou 10 anos (2007 a 2017) contínuos de ocupações e revitalizações de espaços públicos, além de se tornar o principal local de apresentação de rua para artistas de várias linguagens e expressões artísticas. Muitos artistas, assim como eu, iniciaram suas pesquisas práticas nas rodas do Boa Praça.

---

<sup>17</sup> <https://www.dicionariopopular.com/mandar-um-migue/>

Ter realizado uma circulação de 12 apresentações durante o mês de março e ao mesmo tempo ter vivido na prática a minha pesquisa, ter observado outros artistas e suas apresentações foi fundamental para a descoberta e o meu encantamento pelo palhaço e principalmente por um palhaço com esse olhar da rua.

Com o resultado maravilhoso da circulação e a ótima repercussão do projeto dentro da classe artística, naquele mesmo ano de 2007, comecei a receber convites para apresentar o número em outras rodas e projetos. Foi interessante entender que toda a pesquisa anterior às primeiras apresentações foi fundamental para me dar base e organizou o meu olhar e minha percepção para assimilar todos os estímulos e provocações que surgiam. Fui entendendo que era esse palhaço que nascia. Fui descobrindo em mim o palhaço e com o palhaço me descobrindo.

É importante, sobretudo, falar do nome do palhaço. Assim como não tinha número, não tinha figurino, não tinha maquiagem e também não tinha nome. Nunca tinha pensado nessa possibilidade de ter de criar um nome. Porém, ainda pensando em toda a pesquisa anterior e com tudo que tinha vivido na circulação, eu me lembrei de um apelido que um grande amigo e inspirador tinha me dado. Esse amigo é o Lincoln Rolim, o palhaço Carlão. Quando eu conheci e produzi a ABBACIRCUS, Lincoln vivia dizendo que todo carioca é “migué”. Fica sempre de conversa e sempre “dá um migué nos outros”. Sendo assim, como bom carioca que sou, ele só me chamava de migué. Eu achava engraçado e até gostava. Lincoln adorava dizer que eu deveria investir no palhaço e me proporcionou ótimos aprendizados com nossas conversas, gargalhadas e com nossa amizade. Nada mais justo do que homenagear esse amigo e mestre, nomeando o palhaço como um nome que ele tinha visto em mim, nas minhas características. Daí surgiu Migué. E como estava muito contagiado pela experiência vivida na circulação, compreendi que esse nome era perfeito para um palhaço de rua. Afinal, é a essência dos artistas de rua dos grandes centros, que sempre estão tentando “dar um migué” ao apresentar sua arte e vender seus produtos em busca do sustento. Porém, o palhaço Migué tem algo de mais puro, não é apenas um artista-comerciante, é um palhaço que diverte e se diverte com

as próprias brincadeiras tal como uma criança. Isso, uma criança. Um bruguelo<sup>18</sup>. Bruguelo em algumas regiões do Nordeste é criança. Ao mesmo tempo em que a sonoridade lembra do nome Brighella, um dos zannis que eram personagens servos da Comedia Dell'Arte. O personagem é um criado e é um personagem do povo. Segundo Burnier:

Existiam dois tipos de zanni: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade. De respostas espirituosas, era arguto para fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, porém havia certa "contaminação" de um com o outro. O primeiro Zanni é o mais conhecido como Brighella e o segundo como Arlecchino. (BURNIER, 2001, 207)

Então juntei o Migué com Bruguelo. Mas não parou por aí. Resolvi acrescentar algo ao nome que justificasse tudo e todas as brincadeiras. Sim, brincadeiras. Foi esse estado do brincar que me conduziu a algo que mais me ajudou nessa construção do nome e da personalidade do Migué. O brincante.

A expressão "brincante" eu tinha ouvido anos atrás quando fui indicado na categoria ator, no prêmio<sup>19</sup> de teatro infantil Maria Clara Machado, no ano de 2002/2003, aqui do Rio de Janeiro. Fui indicado à categoria de melhor ator pelo espetáculo "As Aventuras de Pedro Malasartes<sup>20</sup>". Segundo Câmara Cascudo (2003), "Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Esse foi o primeiro espetáculo da "Será O Benedito" e até hoje está no repertório. Na época do prêmio, eu fazia o Malasartes, hoje não o faço mais. Porém, na indicação para o prêmio, recebi uma avaliação verbal de um dos jurados que disse que eu parecia um brincante em cena, por isso valia a minha indicação. Por conta desse mesmo personagem, recebi o convite para fazer o processo seletivo do grupo de palhaços dos Doutores da Alegria<sup>21</sup>. Não ganhei o prêmio e não passei no

<sup>18</sup> Filhote de passarinho, criança recém-nascida, bebê.

<sup>19</sup> Link do prêmio Maria Clara Machado: <https://cibtij.org.br/2002-2003-premio-maria-clara-machado/>

<sup>20</sup> [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Malasartes](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Pedro_Malasartes)

<sup>21</sup> Link do site Doutores da Alegria: <https://doutoresdaalegria.org.br/>

processo seletivo, mas esse processo seletivo me deixou as boas lembranças desse personagem encantador. Com a mesma essência desse brincante Malasartes, eu me lembrei de uma pessoa da plateia que uma vez falou que o palhaço Migué era dito e feito, porque o que ele falava ele fazia. Após anos de pesquisa para encontrar um nome para meu palhaço, achei essa definição sensacional e resolvi adotar esse nome para ele e que, no final, ficou uma junção de vários personagens já representados por mim: Migué Bruguelo Ditoefeito. Desta forma, o nome Migué Bruguelo Ditoefeito, em meu ponto de vista, tem, na sua constituição, a síntese do espírito e da malemolência do Brasil e das ruas Cariocas.

Figura 27 – Malasartes



*Fonte: Acervo do Autor Foto: Ludmilla Silva. Espetáculo As Aventuras de Pedro Malasartes, Teatro do Jockey, Rio de Janeiro – agosto de 2004. Da esquerda para direita, Roldão D'Pret Junior, André Garcia Alvez e Marcia Kaskus.*

---

### **Narrativa 3 – ESPETÁCULO “O SALTO”**

Falarei aqui sobre as questões e os apontamentos em relação ao que tinha experienciado na rua, observando os artistas populares da Rua Uruguaiana e do Largo da Carioca para o desenvolvimento e criação do espetáculo, principalmente sobre o que me incomodava em relação ao que poderia ser um palhaço tradicional e contemporâneo. Pensava em como poderia ser viável estar no popular e ao mesmo tempo no contemporâneo. Esses questionamentos são alimentados ao me aproximar dos livros e registros referentes à “Semana de Arte Moderna de 22”. Tanto na construção de uma estética, de um conceito cênico e de um pensamento dramático. Revelando com o espetáculo, para o público suas cores, suas potencialidades, seu humor e sua essência de brasilidade.

No ano de 2006, desenvolvi e produzi o meu primeiro espetáculo solo de palhaço de rua – “O Salto”<sup>22</sup>, criado a partir de uma pesquisa pessoal e intuitiva sobre palhaço. O trabalho é todo construído a partir de uma reprise clássica de palhaço. O norteador da reprise é o palhaço subir em um banco e anunciar a seguinte frase: “Vou dar três saltos, sem tirar o pé do banco”. Com esse mesmo argumento, eu acrescentei mais um elemento para dar um tom dramático. Assim, subo no banco e faço o seguinte anúncio: “Vou dar três saltos, de olhos vendados, sem tirar o pé do banco”. Pronto, esse é o argumento que usei para ir para rua e fazer as primeiras experimentações. Comecei a fazer a cena em 10 minutos e depois de 17 anos e muitos saltos, já levei até cinco dias para dar um único salto no final do quinto dia.

#### **ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO**

Antes de dar o salto, eu utilizo a frase “No momento em que não tinha mais ninguém e que estava triste e só, peguei o banco e fui para rua...”, essa

---

<sup>22</sup> Link do vídeo espetáculo “O Salto”: <https://www.youtube.com/watch?v=wRzuRh7hNKE>

frase é da penúltima cena do espetáculo O Salto e ela resume como foi exatamente que tudo começou.

Em 2002, a “Será O Benidito?! Companhia de Circo Teatro e Rua”, companhia da qual eu fazia parte e era um dos fundadores integrantes, depois de cinco anos direto de trabalho, estava se desfazendo. Os amigos enfrentavam problemas pessoais e financeiros fora da companhia e pediram para sair. Tínhamos até então dois espetáculos em repertório, com os quais circulávamos e apresentávamos. Nesse mesmo período, estava nascendo o meu primeiro filho, Pedro. Surgiu a tristeza pelo afastamento dos amigos e uma forte necessidade de sobrevivência artística e familiar. Com esse estímulo, comecei a pensar em criar um trabalho solo em que pudesse continuar trabalhando.

Figura 28 – Logo da Cia. Será O Benidito?!



*Fonte: Acervo Autor; Logo Companhia Será O Benidito?! 2006.*

Até nesse momento nunca tinha feito um trabalho solo, só tinha trabalhado coletivamente em grupos e companhias, tais como “CACO de Rua”, “Grupo Filhos da Mãe”, “Companhia Carioca de Commedia Dell’Arte”, Cia Limite 151 e a “Será O Benidito?! Cia de Teatro Circo e Rua”. Comecei então a investigar o que poderia desenvolver em um espetáculo solo. Queria criar algo

com o qual eu tivesse possibilidade de circular pelas ruas, palcos e espaços alternativos, que poderiam ser pátios de escolas, bares ou qualquer espaço onde pudéssemos apresentar. A única restrição, portanto, seria a de que tivesse uma fácil portabilidade de cenário, figurino e objetos para viajar e circular. Como já estava em uma situação desconfortável, pensei em criar algo que me desafiasse e que me tirasse da zona de conforto do teatro, dos contos populares e de tudo que já tinha vivido nos últimos 15 anos de profissão.

No ano de 2004, iniciei uma pesquisa de palhaço junto com um dos integrantes da “Companhia Será O Benedito”, Roldão D’Pret Junior, que já queria muito conhecer e entender essa linguagem. Fomos juntos durante esse ano fazendo cursos, oficinas, *workshop* e leituras. Juntamos um bom material para tentar criar um espetáculo em dupla.

Mesmo tendo passado dez anos das conversas com o Agostinho Basto sobre tempo, dupla e escada, quando iniciei a pesquisa de palhaço com grupos e artistas não tradicionais, eu sempre me lembrava do que ele falava. Por conta dessas lembranças, eu e Roldão, queríamos montar um espetáculo de dupla. Tudo que fizemos foi sensacional, mas nos remetia a uma criação contemporânea do palhaço. Queríamos beber na fonte do tradicional.

Figura 29 – ABBACIRCUS



Acervo do AbbaCircus 2003. Palhaços Carlão (Lincoln Rolim) Fiorina (Patrícia Horta).

Quase no final desse ano de pesquisa, conhecemos o palhaço “Carlão”, palhaço criado e desenvolvido por Lincoln Rolim<sup>23</sup>, que é um ator e palhaço paraibano e integrante da ABBACIRCUS. Fomos convidados para assistir um espetáculo de um casal de palhaços no antigo Teatro Suassuna, na Barra da Tijuca. “Carlão” foi uma linda inspiração, pois ele é tradicional, mas flerta com o contemporâneo. Ele se apresenta na rua, no palco e no picadeiro com a mesma intensidade. Era isso que queríamos. Foi importante entender que existia um palhaço tradicional, nordestino, brasileira e muito contemporânea.

Já tínhamos a pesquisa, o caminho e o desejo de criar o espetáculo. No entanto, todo esse material pensado anteriormente para um trabalho em dupla, agora se transformaria num trabalho solo. Pois, no final desse mesmo ano, Roldão teve de deixar o trabalho e se afastou do grupo por questões pessoais. Voltei à estaca zero, toda a pesquisa foi por água abaixo. Sem um parceiro de jogo, como criar um trabalho onde estaria sozinho em cena e sem uma dupla e escada? Como fazer o tempo cômico acontecer sem ter com quem jogar? Dessa forma foi como zerar toda a pesquisa.

Porém, um dia me deparei com uma imagem na capa da lista telefônica da TELERJ<sup>24</sup> e ela me encantou. O desenho de um palhaço era uma gravura do pintor brasileiro Di Cavalcanti<sup>25</sup>. Essa foi, então, a motivação de que precisava para juntar a pesquisa que já tinha, com algo novo que estava surgindo para inspirar a criação de um solo. Quando refleti sobre os conceitos tradicional e contemporâneo, lembrei-me da gravura do palhaço criado pelo pintor Di Cavalcanti, um pintor modernista. Ela realmente me encantou. Era uma gravura do pintor modernista Di Cavalcanti (1897), onde se via um palhaço. A figura desse palhaço não era tradicional, seu traje (uma roupa atualizada) e, mais ainda, o fato de um pintor modernista trabalhar esse tema tradicional na nossa cultura, tudo isso simplesmente me levou a refletir sobre os conceitos de tradicional e contemporâneo e transformou-se em motivação que, aliado à

---

<sup>23</sup> Ator e palhaço fundador da Companhia Abbacircus. Instagram @abbacircus

<sup>24</sup> TELERJ - Telecomunicações do Rio de Janeiro S/A, foi a empresa operadora de telefonia do sistema Telebrás no estado do Rio de Janeiro antes do processo de privatização em julho de 1998.

<sup>25</sup> Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, mais conhecido como Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1897 — Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1976), foi um pintor Modernista, desenhista, ilustrador, muralista e caricaturista brasileiro.

pesquisa que já tinha, possibilitou que algo novo surgisse e inspirasse a criação de um espetáculo solo. Esse foi o estímulo de que precisava.

Figura 30 – “O Palhaço”<sup>26</sup> Di Cavalcanti



Fonte: Site<sup>27</sup> Governo Federal Artista Di Cavalcanti.

Desta forma, o processo de criação do solo foi se desenvolvendo e a proposta do espetáculo que levou o nome “O Salto” teve sua pesquisa inspirada e desenvolvida no universo da comicidade de rua e do palhaço e utilizou como inspiração, portanto, a Semana de 22. Primeiro no quadro do Di Cavalcante e,

<sup>26</sup> *O Palhaço – As traquinices do mascarado mignon*; Estudo de figurino de Di Cavalcanti feito em aquarela para o balé “Carnaval das Crianças Brasileiras” de Villa-Lobos – 1920.

<sup>27</sup> <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/eventos/100-anos-da-semana-de-arte-moderna/100-anos-semana-de-arte-moderna-historia>

em seguida, nos conceitos de valorização das cores e as características das brincadeiras, do humor e da alegria do brasileiro. Os Modernistas estavam pautados na concepção de modernidade que foi sendo apropriada pela intelectualidade brasileira. Essa mistura me fazia mais uma vez, lembrar da Semana de 22<sup>28</sup>.

A Semana logra atingir os seus objetivos primordiais: “[...] o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1967, p.241)

FIGURA 31 – O PALHAÇO PIOLIN



Fonte: Site<sup>29</sup> IPHAN

<sup>28</sup> A Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, ocorreu em São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade São Paulo.

<sup>29</sup> *Palhaço Piolin / Abelardo Pinto (1897/1973)*

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3821/preservacao-de-acervo-mantem-viva-a-historia-do-circo-no-brasil>

Segundo essas e muitas outras referências, encontramos o grande palhaço Piolin (Abelardo Pinto, 1897/1973). Piolim foi escolhido como ídolo pelos intelectuais da Semana de Arte Moderna. Segundo Ruiz (1987):

Não foi muito de admirar, portanto, que fosse ele o escolhido pelos intelectuais que iriam movimentar a semana de arte moderna, para servir de paradigma aos novos padrões de arte que se propugnavam e onde era básica a desmitificação das fórmulas mais elaboradas e sofisticadas de outras formas de espetáculos que não o velho e simplório circo. (RUIZ, 1987, p. 62)

Piolin sempre manteve a simplicidade da tradição circense, representando suas tradicionais entradas e reprises cômicas, mostrando, deste modo, que o circo e o palhaço eram referência daquilo que se denominava “genuinamente brasileiro”. Provando com seu trabalho palhacesco que o palhaço em seu estado autêntico é ao mesmo tempo uma figura secular e ainda assim, é muito moderno. Desta maneira, os modernistas inspiravam-se no circo.

Com isso, o Modernismo vem na busca de meios de expressão autenticamente brasileiros, fugindo dos tradicionais modelos europeus, tendo intelectuais de sua geração construindo os conceitos que ajudaram a definir uma identidade para o Brasil e para os brasileiros. Assim, estabelecem no campo intelectual em que atuam, reinventando a "cultura" brasileira (Andrade, 1967, p. 242) alguns expoentes e incentivadores, tais como Oswald de Andrade<sup>30</sup>, Mario de Andrade<sup>31</sup>, Tarsila do Amaral<sup>32</sup>, Menotti del Picchia<sup>33</sup>, Antônio de Alcântara Machado<sup>34</sup>, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida<sup>35</sup>, Sergio Buarque de

---

<sup>30</sup> José Oswald de Sousa de Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 – São Paulo 22 de outubro de 1954) foi escritor e dramaturgo brasileiro.

<sup>31</sup> Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 — São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico e fotógrafo brasileiro.

<sup>32</sup> Tarsila de Aguiar do Amaral (Capivari, 1 de setembro de 1886 — São Paulo, 17 de janeiro de 1973) foi uma pintora, desenhista e tradutora brasileira.

<sup>33</sup> Paulo Menotti Del Picchia (São Paulo, 20 de março de 1892 – São Paulo, 23 de agosto de 1988) foi um poeta, jornalista, tabelião, advogado, político romancista, cronista, pintor e ensaísta brasileiro.

<sup>34</sup> Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira (São Paulo, 25 de maio de 1901 – Rio de Janeiro, 14 de abril de 1935) foi um escritor modernista brasileiro

<sup>35</sup> Guilherme de Andrade de Almeida (Campinas, São Paulo, 24 de julho de 1890 – São Paulo, 11 de julho de 1969) foi um advogado, jornalista, heraldista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro.

Holanda<sup>36</sup>, Tácito de Almeida<sup>37</sup>, João Fernando (Yan) de Almeida<sup>38</sup> e Sergio Milliet<sup>39</sup>, que foram fundamentais para construção de uma nova ordem e reconstrução total do que outrora havia nas artes.

Esse mesmo movimento da Semana de Arte Moderna de 22 que já me servia como base para criação do espetáculo, também influenciou o grande artista plástico Hélio Oiticica<sup>40</sup>, que valorizou a cultura popular e agiu, ativamente, na renovação da arte brasileira. Hélio Oiticica, criador do movimento tropicalista<sup>41</sup>, que queria levar a arte para fora dos quadros, galerias e espaços fechados, traz também desse pensamento a ideia de escultura viva, em movimento, o *Parangolé*. Esse mesmo *Parangolé*, que foi a inspiração de um dos primeiros números criados e usados dentro do espetáculo.

Parangolé era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava ‘O que é que há?’ A mesma fluidez da gíria do morro aparece nos parangolés criados por Hélio Oiticica, objetos abertos à contingência e ao movimento. (SALOMÃO, 1996, p.60)

Fico a pensar, portanto, que o circo e a arte de rua são muito diversos. O espetáculo é resultado e fruto dessa “geleia geral”. Com a soma de teatro de rua, circo, música e artes plásticas, juntei múltiplas linguagens integradas em uma única apresentação.

---

<sup>36</sup> Sérgio Buarque de Holanda (São Paulo, 11 de julho de 1902 – São Paulo, 24 de abril de 1982) foi um historiador, sociólogo, crítico literário, jornalista e escritor brasileiro.

<sup>37</sup> Tácito de Almeida (Campinas, São Paulo, 14 de junho de 1889 – São Paulo, 3 de setembro de 1940) foi um advogado, escritor, poeta e jornalista brasileiro.

<sup>38</sup> João Fernando de (Yan) Almeida Prado (Rio Claro, São Paulo, 8 de dezembro de 1898 – São Paulo, 23 de outubro de 1991) foi um intelectual, historiador, pintor brasileiro.

<sup>39</sup> Sérgio Milliet da Costa e Silva (São Paulo, 20 de setembro de 1898 – São Paulo, 9 de novembro de 1966) foi um escritor, pintor, poeta, ensaísta, crítico de arte e de literatura, sociólogo e tradutor brasileiro.

<sup>40</sup> Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 — Rio de Janeiro, 22 de março de 1980) foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas.

<sup>41</sup> Tropicália, tropicalismo ou movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro da segunda metade da década de 1960. Embora a música fosse sua expressão principal, a Tropicália envolveu outras formas de arte como cinema, teatro e poesia.

FIGURA 32 – Hélio Oiticica

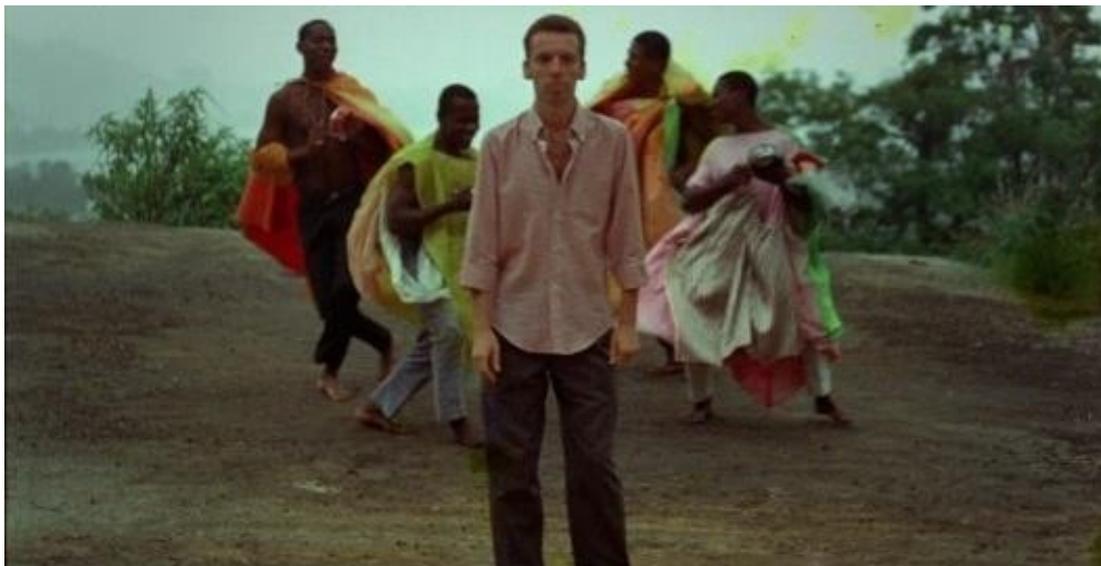


Foto divulgação [Filme “Hélio Oiticica”, de César Oiticica Filho] - Hélio Oiticica com moradores da Mangueira vestindo seus Parangolés.

Tudo isso se transformou para mim em inspiração visual e intelectual do espetáculo “O Salto”. O figurino é uma réplica de um quadro de Di Cavalcanti e a musicalidade é baseada na pesquisa sonora de Mario de Andrade. As cores vibrantes de Tarsila do Amaral estão nos objetos cênicos (o banquinho azul).

Sendo assim, como boa parte da pesquisa e criação, foi nos Modernistas da Semana de 22, no artista plástico Hélio Oiticica e no Tropicalismo, lugares onde encontrei as cores, as formas, o humor e a brasilidade que me conduziram à construção do espetáculo.

### **CRIAÇÃO**

Era isso que eu desejava no momento, precisava criar algo em que a proposta fosse dar ao público a possibilidade de participar da cena, de se divertir e, ao mesmo tempo, de ter um jogo em dupla: seja esta duplicidade executada com quem está em cena ou com a plateia. No entanto, também desejava desenvolver algo que deixasse a plateia provocada a querer participar da cena e a reproduzir o que via em cena, que fosse acessível a quem não era um palhaço virtuoso. Quando digo palhaço virtuoso, digo que é muito bom ser virtuoso. Tocar bem um ou mais instrumentos, fazer malabares impecáveis, agilidade cômica acrobática ou qualquer outra habilidade nos mistérios ocultos

da mágica cômica. Queria criar um espetáculo com a mistura das concepções: tradicional, moderno, popular e com a energia da rua.

A partir dessa premissa, adiciono a Arte de Rua. Nesse grande espaço das artes de rua, junto esses elementos à arte do palhaço. Faltava criar o roteiro, as cenas e a dramaturgia. Volto às minhas pesquisas de anos anteriores para tentar achar algo que possibilitasse desenvolver dentro de todo esse estímulo e conceito. Peguei todas as minhas anotações de números que tinha recebido através das conversas com Agostinho Basto. Nessa procura reencontrei algumas reprises e gag's que eram simples, curtas e bem divertidas. Só não conseguia definir qual delas escolher.

Nesse mesmo momento, juntamente com o desenvolvimento e de criação do espetáculo, criei junto com uns amigos um projeto de circulação de um espetáculo de variedades de rua. Foi criado o projeto “Boa Praça – Vem Que Tamú Chegando”. Éramos quinze artistas juntos e cada um tinha 10 minutos no máximo para apresentar um número. Eu tinha desenvolvido e produzido um projeto e não tinha nada para apresentar. Essa era a hora e a ocasião ideal que eu precisava para criar algo que no mínimo tivesse 10 minutos para poder participar do projeto também como artista.

### **CRIAÇÃO DO NÚMERO**

No final de novembro de 2006, saiu a resposta de que o nosso projeto coletivo “Boa Praça – Vem Que Tamú Chegando” tinha sido aprovado pelo Ministério da Cultura, contemplado com o prêmio Miriam Muniz, FUNARTE Ministério da Cultura. Em nosso cronograma, as apresentações começariam em março de 2007. Uma circulação por doze praças da cidade do Rio de Janeiro. Passaríamos pelas Zona Norte, Zona Oeste, Zona Sul e Centro e assim contemplaríamos as quatro regiões da cidade. Essa circulação era de rua com apresentações gratuitas e tinha uma equipe de quinze artistas, três músicos, quatro produtores, dois assistentes, dois motoristas e um fotógrafo. Toda essa equipe foi contemplada e beneficiada pelo prêmio do Ministério da Cultura. O início dessa circulação foi no dia 16 de março de 2007, com a primeira apresentação na Praça do Largo do Machado, Zona Sul do Rio de Janeiro.

No dia que saiu o resultado do prêmio, ficamos eufóricos e comemoramos muito, mas, no dia seguinte, havia me dado conta de que não tinha nada para apresentar. Essa era, então, a oportunidade que eu precisava para desenvolver algo no formato solo. Seria a ocasião apropriada para experimentar algo solo dentro de um coletivo. Isso me daria mais segurança e confiança para me arriscar. Mesmo assim, passei uns dias inseguro e tentando me organizar para poder me apresentar.

FIGURA 33 – Migué No Boa Praça



*Fonte: Acervo do Autor. Primeira apresentação do projeto “Boa Praça – Vem Que Tamú Chegando”, no Largo do Marchado, Rio de Janeiro – Foto: Ludmilla Silva (março de 2007).*

Depois de alguns dias, eu me debrucei sobre as minhas pesquisas e anotações sobre palhaço. Nessa pesquisa, eu me deparei com uma das muitas reprises que Seu Agostinho tinha me passado. Ela era simples, rápida e dava para arriscar fazer sozinho. O norteador da reprise era uma aposta que o palhaço faz à sua dupla. Ela sobe em um banco e anuncia a seguinte frase: “Vou dar três saltos, sem tirar o pé do banco”. O certo é que o palhaço cumpre com o que fala e ganha a aposta. Partindo desse mesmo argumento de saltar do banco, tirei o discurso de aposta e transformei em um desafio. Entrar e falar para o público que seria capaz de dar um salto que nunca tinha sido dado por ninguém e que faria na frente de todos. Para dar mais um elemento e um tom dramático, eu acrescentei uma venda nos olhos. Então, pensei em subir no banco e fazer o seguinte anúncio: “Vou dar três saltos, de olhos vendados, sem tirar o pé do banco”. Pronto esse era um bom argumento para criar um número de pelo menos 10 minutos. Agora só precisava experimentar para ver se funcionava antes de ter certeza de que seria esse o número que iria fazer no “Projeto Boa Praça”.

Eu tinha, então, um possível número para apresentar, mas agora teria de pensar em um figurino. Até esse momento, nunca tive ou desejei ter uma roupa de palhaço. Já até havia vestido alguns figurinos emprestados, mas nunca um meu. Mais uma vez, volto às minhas anotações e pesquisa. Desta vez me deparei com umas imagens que já tinham me despertado algo que não sabia ao certo o que era. Reencontro a imagem do palhaço do Di Cavalcanti. Fiquei olhando e tentando entender o que essa imagem tinha de especial para mim. Parecia a imagem de um palhaço bem colorido, mas não era um palhaço tradicional, parecia um palhaço de rua que, ao mesmo tempo, com retalhos, era colorido e encantador. Era isso. Um palhaço de rua. Isso me deu a certeza de que seria o figurino ideal para ter. Não era igual ao de ninguém, não era tradicional e era lindo! Fui ao ateliê de costura de uma amiga e perguntei se seria possível reproduzir fielmente um figurino igual ao do desenho. Ela disse que sim e dias depois ela o produziu e fez o figurino como eu tinha imaginado.

Agora, eu tinha um figurino e um possível número. Tinha de testar o número e saber se funcionaria com o figurino. Não perdi tempo. Depois de testar e ensaiar em casa um possível roteiro de apresentação, segui para uma pequena praça próxima a minha casa na parte da tarde. Fui com o figurino na mochila e

um pequeno banco de madeira que tinha em casa. Sentei em um canto da praça e comecei a me arrumar. Percebi que só o fato de estar vestindo uma roupa colorida no meio da praça, já despertou a curiosidade das pessoas. Como ainda não tinha definido se usaria ou não maquiagem, acabei optando por não a usá-la. Vesti a roupa, olhei para os presentes e anunciei o que faria.

Foi um excelente teste! Consegui ter várias ideias para acrescentar e chegar até 10 minutos de número. Esse teste foi em janeiro de 2007. De janeiro até a estreia da circulação em março de 2007, fui várias vezes para a mesma praça e a cada dia eu trazia uma parte nova ou teste para o número. Essas experimentações eram bem curtas, duravam em média de 30 a 40 minutos. Fui me organizando e entendendo o que poderia fazer nesses 10 minutos. Muitos dos improvisos e imprevistos que aconteceram durante essas experimentações, entraram para o número de 10 minutos e estão até hoje no espetáculo.

A estreia do Projeto Boa Praça, em março de 2007, foi também a estreia do meu primeiro número solo e o nascimento do meu palhaço.

### **O NÚMERO “O SALTO”**

O número teve como base inspiradora o mote que foi transmitido de forma oral por Agostinho Basto<sup>42</sup>. Transmissão oral essa que eu estava recebendo, de tal forma como descreve Wander Paulus (2018, p.16):

O palhaço de circo em que o atuante recebia de um profissional mais experiente todo um repertório de cenas, habilidades, gags e chistes, partituras físicas que deveriam ser aprendidos, assimilados, repetidos até o artista realizar a sua assinatura. (PAULUS, 2018, p.16)

Para Renato Ferracini (2001, p.222), esse palhaço era formado por elementos externos a ele. O palhaço, nesse modelo de formação, nascia a partir de um repertório de cenas, piadas, falas, que o atuante deveria aprender além das habilidades circenses.

---

<sup>42</sup> Palhaço e acrobata da tradicional família circense Olimecha e ex-professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

Dessa forma eu estava recendo como um pequeno número tradicional<sup>43</sup> de palhaço, e que futuramente se tornou o espetáculo solo de rua “O Salto”.

No que diz respeito à forma cênico-dramatúrgica desse número, ele se desenvolve de maneira improvisada e fragmentada como dramaturgia e pensada para ser apresentada na rua. A dramaturgia não é fechada, é aberta para receber interferências da plateia, do público e é recriada a cada apresentação, contando com a participação direta do público que é provocada a interagir a cada vez que interrompo o jogo e não dou o salto. Abrindo a possibilidade de outras ações dramatúrgicas que não estão no roteiro inicial, mas estão previstas em uma margem de abertura para essa participação e interferência. Absorvendo também o imponderável que surge como estímulo e é rapidamente transformado em parte da cena. Esculpida e experienciada em diferentes momentos de apresentações por praças, alamedas, calçadas, parques e ruas de todo Brasil, é essa linguagem que desenvolvi na criação do número “O Salto”.

### **CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO**

Depois de mais de um ano em que continuei apresentando e experimentando o número de palhaço que originou o espetáculo “O Salto” em qualquer oportunidade que surgia de brincar, o desejo foi alimentando a coragem de montar um espetáculo solo. O número funcionava bem e já tinha testado várias possibilidades de inserção de objetos e piadas em formato curto que daria para alongar essas partes e desenvolver, com isso tudo, um espetáculo. Entrar em cena, cumprimentar o público e em seguida anunciar três saltos, de olhos vendados, sem tirar o pé do banco e, então provocar a curiosidade dos transeuntes e espectadores. Esse argumento do número já segurava o público na roda. No entanto, pensei que, entre entrar em cena, a preparação do número e vender os olhos e dar definitivamente os três saltos, tudo poderia acontecer.

Ainda para me sentir um pouco mais seguro e construir um espetáculo de quase uma hora, comecei a pensar como poderia ter um espetáculo que tivesse

---

<sup>43</sup> Cherem, Sluchem Tavares. Um Ensaio Analítico Sobre a Categoria Circo Tradicional. Salvador (BA), XVENECULT, 2019.

força para abrir uma roda e manter com o público até o final. Eu já tinha o número, o figurino e tinha o palhaço. Isso já era muito para quem em menos de um ano não tinha nada. Porém, isso não era o suficiente para quem queria um espetáculo. Comecei então uma pesquisa junto aos espetáculos solo em cartaz no Rio de Janeiro, sobre os quais falarei amplamente mais adiante.

Nutrido por essa pesquisa, comecei os ensaios sozinho - eu e meus pensamentos fervilhantes - explorando, fazendo e tentando achar o tempo de construção e amarração desse roteiro. Em algum momento, achei que precisaria de uma mala. No entanto, pensei melhor e percebi que não era esse objeto, porque uma mala boa parte dos palhaços usam em espetáculos ou números clássicos. Como já pontuado anteriormente, pensava que, para um palhaço de rua, caberiam outras formas de levar seu próprio material. Deste modo, um dia, indo à sala de ensaio, vi uma pessoa em situação de rua puxando um carrinho de feira, que parecia carregar seu mundo dentro. O carrinho estava forrado com jornal. Nessa hora, achei que esse carrinho seria perfeito para um espetáculo de palhaço de rua. Assim me veio a ideia de fazer um carrinho bem parecido com o que vi. Colocaria o material todo dentro, inclusive o banquinho. Imaginei que, com o carrinho e o banquinho, eu já conseguiria ter um ponto de referência na roda, um local para me arrumar e pegar os objetos de cena. Pedi para minha mãe, que era costureira, fazer um forro para uma armação de guarda-chuva. Ela fez um forro de retalhos, o que foi perfeito para compor esse visual da rua.

Neste momento, eu já tinha realmente tudo e já estava cansado de ensaiar no espaço fechado. Resolvi, então, testar na rua. Peguei tudo e fui. Levei todo o material para a praça do Largo do Machado, montei o som, me arrumei e preparei o espaço. Na hora de apresentar e começar o espetáculo, senti um pavor enorme e, rapidamente, juntei tudo e fui embora correndo. Estar na rua coletivamente é muito melhor e mais seguro. Estar com um número solo dentro de um grupo de artistas ou estar apresentando o número em um evento tinha se tornado tranquilo. Porém, sozinho, sem ninguém e ter de abrir uma roda não é fácil. Fui embora, mas não desisti da ideia de estreiar o solo. Fiquei tentando achar uma forma mais confortável de fazer isso. Lembrei que tinha recebido um convite para apresentar o número em um evento no bairro das Laranjeiras. Esse evento era grande, de três dias e bem tradicional no bairro.

Aconteciam apresentações de espetáculos, show de música, feira de artesanato, gastronomia e exposição de arte. Eu apresentaria o número em um cabaré com outros artistas e não teria cachê. Liguei para um dos organizadores e perguntei se ainda teria espaço para entrar um espetáculo na programação. Obtive a resposta positiva. Porém, a pessoa responsável falou que os espetáculos teriam cachê para apresentar, mas que não havia mais verba para me pagar. Eu aceitei. Estava feliz com a possibilidade dessa oportunidade de iniciar, mesmo sem cachê.

No dia 15 de setembro de 2007, próximo ao coreto da Praça São Salvador, no bairro das Laranjeiras no Rio de Janeiro, fiz a minha primeira apresentação do espetáculo "O Salto". Foi como eu esperava. O evento já teria muito público e exatamente no mesmo espaço onde me apresentei minutos antes outro artista já havia se apresentado. Logo depois de mim, teria outra atração. Dessa forma, o público já estava lá e estaria no mesmo local no tempo de duração do espetáculo. Essa foi uma ótima sacada. Aproveitar o público do evento para sanar a minha insegurança de rejeição. Tudo deu certo. Uma hora de apresentação e muita diversão, muita troca e muito aprendizado. Foi tão boa a apresentação que, ao final, recebi o convite para apresentar no dia seguinte em outro espaço do evento e sem cachê. Convite aceito e assim comecei a compreender melhor como poderia me sentir confiante em estar sozinho em cena com um solo. Essa experiência foi tão impactante que comecei a pensar como poderia e onde seria conveniente levar meu espetáculo solo. Neste momento, eu tinha um espetáculo.

Um mês depois da primeira apresentação me reuni com outros produtores do "Projeto Boa Praça". Não tínhamos conseguido captar verba para esse ano. Dessa forma, nessa reunião, decidimos criar um "Boa Praça" de espetáculos solos, já que três participantes dessa reunião possuíam espetáculos solos de rua. Estava, assim, criado o "Projeto Boa Praça – Solo de Quintal". Durante o mês de novembro de 2007, todos os finais de semana fizemos duas sessões: o espetáculo apresentado na parte da manhã anunciava o da tarde. Assim, pude fazer uma sequência de apresentações do espetáculo e proceder com ajustes e adequações necessárias para melhorar a performance e a minha compreensão sobre o espetáculo como um todo.

#### Narrativa 4 – CAMELOTURGIA

Em dezembro de 2007, participei do “Festival Anjos do Picadeiro”<sup>44</sup>, em Salvador/Bahia, e apresentei-me na rua em uma roda de artistas convidados, com uma parte do meu espetáculo “O Salto”. No dia seguinte, ao encontrar com Carlos Gomide<sup>45</sup>, ele fez uma avaliação espontânea dessa minha participação. Além de falar que tinha gostado do meu trabalho, disse também que o trabalho “era pura Cameloturgia”.

FIGURA 34 – Carlos Gomide



*Fonte: Acervo Carroça de Mamulengos, Carlos Gomide.*

Como até então eu nunca havia ouvido essa terminologia, questionei a ele o que ela significava e como se enquadrava no contexto do meu espetáculo. Tudo que conversamos foi o suficiente para aguçar a minha curiosidade e vontade de entender melhor sobre o termo.

Já em outro momento, tive a oportunidade de conversar informalmente com outros integrantes da "Carroça de Mamulengo" sobre a terminologia. Todos

<sup>44</sup> <https://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/historia.html>

<sup>45</sup> Fundador e ator do Grupo <http://www.carrocademamulengos.com.br/Integrantes>

eles confirmaram que o termo foi uma criação do próprio Carlos e que faz parte das práticas de ensaios e construções de cenas da companhia, mas que precisava ser investigado. Todos pediram apenas para citar e dar crédito ao Carlos Gomide e à "Carroça de Mamulengo" em qualquer pesquisa que fosse desenvolvida. Em material referente ao grupo (LIVRO Imagens Carroça) encontrei a seguinte definição:

“Cameloturgia”, a dramaturgia inspirada na oralidade popular dos camelôs, vendedores ambulantes nas muitas esquinas do mundo. O “cameloturgo” é aquele que enrola a língua das ruas, com uma sabedoria milenar, proveniente da Idade Média. Na roda, dizem os Gomide, tudo é permitido: contar a história de Dom Quixote, falar da Revolução Francesa, cantar uma música de Beethoven. O segredo é aglutinar pessoas e manter os ouvidos despertos para o que vai narrar. (ROMEY, 2019, p.23).

Márcio Silveira (2021), assim comenta em relação à Cameloturgia, segundo ele, ouvida do próprio Gomide:

Cameloturgia soou como referência a uma bem construída história cuja apresentação se constitui de possíveis pausas para a passagem do chapéu – assim como o faz um “camelô”, que comercializa seus produtos, com bons resultados econômicos. Dito de uma outra forma: a história encenada pelo artista de rua, mesma que repleta de suspense desafios durante a função, deve manter algum sentido para o espectador, fornecer um fio condutor e manter a sua atenção até fim. (SILVEIRA, 2021, p.84).

Desta forma, é importante esclarecer que iniciei uma pesquisa e investigações preliminares sobre a Cameloturgia por meio do prêmio Rumos Teatro 2009/2011, do Instituto Itaú Cultural, com o projeto “Oralidade e Cameloturgia – Uma Pesquisa Cênica do Porto ao Rio”, desenvolvido e compartilhado com o "Grupo O Imaginário", grupo de teatro de rua da cidade de Porto Velho/Rondônia, em que fomos contemplados e que pude dar início a alguns estudos sobre o camelô, seu linguajar e relacionar essa fala improvisada e chamativa que ele usa com a dramaturgia fragmentada e de improviso, criada por alguns artistas de rua e da cultura popular.

Tivemos dois anos para desenvolver, pesquisar e entregar o que fosse possível. Não tínhamos a obrigação de apresentar um conteúdo textual ou algum resultado prático dessa pesquisa. O prêmio tinha como finalidade o desenvolvimento da troca de saberes e a investigação dos temas entre os grupos envolvidos. Assim, desenvolvemos um blog<sup>46</sup> onde eram registrados nossos encontros e pesquisas. Parte desse material do blog que estimulou o desenvolvimento sobre o termo, será referendado nessa pesquisa.

Boa parte dessa pesquisa foi realizada nas praças e nas rodas das apresentações formadas pelos artistas de rua. Foi possível perceber que, desde a abertura da roda ao final do show, havia muitos truques e malandragens para manter o público entretido, interessado, participante e contribuindo com o chapéu. Em todos os momentos em que era possível assistir esses artistas, havia a impressão de viver uma aula nova e repleta de um repertório que me ajudaria muito na construção da pesquisa e dos meus futuros espetáculos.

Era possível perceber que, por meio da palavra pela elasticidade da cena e pela compreensão da simplicidade da sua brincadeira, havia algo muito rico e muito complexo. São os roteiros e os diálogos que possibilitam o crescimento de quem está atento a eles. Além disso, o artista de rua desenvolve a percepção de como é possível enxertar, em um único argumento, todas as ações e outras brincadeiras que têm, em seu repertório de improvisos, à medida que isso se apresentava como necessidade ou mesmo pela intenção de crescer a exibição de determinada cena.

É possível refletir sobre o que os artistas de rua, em suas apresentações, faziam de forma semelhante aos vendedores ambulantes em seus comércios. Parte disso é realizado e praticado por contadores de história, que poderiam ser um caminho para o que seria uma possível Cameloturgia e que assim é descrito por Gislayne Avelar Matos (2005) em seu livro “A Palavra do Contador de Histórias”:

---

<sup>46</sup> Link do blog: <http://oralidadecameloturgia.blogspot.com/>

Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo; é deixar-se impregnar de tal forma por ela que todos os sentidos possam ser aguçados e todo o corpo possa naturalmente comunicá-la pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo etc. (MATOS, 2005, p.29)

Dos muitos espetáculos de palco apreciados, alguns foram inspiradores e puderam auxiliar na compreensão de que a plateia poderia ser uma ótima aliada, se estimulada a participar como se fosse um "parceiro de cena". Essa possibilidade já teria de estar prevista na estrutura do roteiro pessoal do espetáculo, e eu teria de estar atento a essa relação e a esse jogo, sem abandonar meu parceiro de cena - a plateia - em nenhum momento. Paul Zumthor (1993) define a plateia em sua obra da seguinte forma: "Aqui, a plateia não apenas é promovida a intérprete, mas, pela escolha que lhe é deixada, participa plenamente da criação da obra." (ZUMTHOR, 1993, p.228)

Foi possível perceber que seria necessário que a dramaturgia que formasse a base do espetáculo teria de ser construída a partir de um pequeno roteiro e necessitava de ser fragmentada em pequenas cenas. Essas cenas deveriam ser desenvolvidas de tal forma que o público presente tivesse a compreensão do que assistiria, do início ao fim dela. O que manteria esse roteiro conectado a uma dramaturgia e ao público era que ao final e ao início de cada cena, o meu palhaço teria de anunciar que daria um salto. Isso criaria a curiosidade necessária para manter uma boa parte da roda até o final.

Foi possível perceber também que, nessa estrutura proposta, seria fundamental utilizar o improviso e absorver os estímulos e o imponderável, que acontece durante a cena. Foi criado um repertório próprio de piadas, ações físicas, situações e respostas para utilizar na hora que precisasse como um canovaccio (roteiro de ações físicas e intrigas) da Commedia Dell'Arte.

Só depois de saber claramente o que poderia fazer e com que repertório poderia improvisar nas mais diferentes situações, com os mais diferentes públicos, tendo mais certeza dos conhecimentos adquiridos, houve o desejo de

explorar tudo isso que havia recolhido e pensado como fonte inspiradora para criar um espetáculo. Após este processo, os procedimentos foram os ensaios.

Desta forma, a arte e o comércio de rua estão ligados diretamente na formação da cultura urbana da humanidade. Essas duas artes estão ligadas em suas essências, pois, seja nas feiras, nas praças, nas calçadas, nos mercados populares ou nos camelódromos sempre haverá um vendedor-artista ou um artista-vendedor.

Com os anos de trabalho, experiências e com a vivência pessoal na arte de rua, alguns apontamentos foram elaborados sobre a manifestação artística que apresentava aspectos de uma teatralidade que é, ao mesmo tempo, marcada pela territorialidade, pela identidade, pela tradição como também se elabora por meio de uma ação móvel, fluida e desterritorializada, atravessada pela urbanidade nas grandes metrópoles, denominada aqui arte de rua.

O objetivo é da contextualização da ideia de uma estética diferenciada sobre a arte de rua, desenvolvendo, assim, reflexões sobre o fazer, a maneira de criação e montagem, apresentando uma linguagem estética de cena, com base nas ruas do século XIX ao século XXI, da história das ruas e das feiras relacionando a arte de rua e a tradição ancestral e milenar dos artistas das ruas.

Pensar no artista de rua como o dramaturgo das suas histórias e de sua arte, assim como os eternos e atraentes bordões que soam pelas praças, calçadas e ecoam por todas as cidades brasileiras, a partir da reflexão de modo a utilizar a oralidade e a teatralidade das ruas, construindo com base na dramaturgia fragmentada, no improviso e na comicidade dos artistas populares e de seu caráter performático. Desta forma, é possível utilizar o conceito descrito por Paul Zumthor (1993), conceito que ele usou para os Contadores de Histórias e sua definição para o que ele pensa sobre *performance*:

De vinte anos para cá, os linguistas repetem-nos que a enunciação tende naturalmente a ultrapassar o enunciador e o enunciado, a colocar-se, ela mesma, em evidência. Poderíamos aproximar performance de performativo, no sentido que se dá a esse termo depois de Austin. Coloca-se, em princípios, que a linguagem poética medieval comporta sempre um aspecto performativo. (ZUMTHOR, 1993, p.219)

Sendo assim, a espetacularização que se reproduz em um ambiente capaz de promover encontros de sutilezas e sinceridades, a *performance* como mediadora artística que pretende sensorialmente aguçar a curiosidade dos que passam e provocar a participação direta do público que se tornam autores de fatos e atos de sua dimensão cotidiana reconstruindo, assim, uma nova ordem a cada apresentação.

Outra semelhança entre o vendedor ambulante e artista de rua é a questão em relação à arrecadação, à remuneração do artista de rua ou o que popularmente se denomina "chapéu".

É possível refletir sobre as experiências pessoais vistas e criadas com as várias formas de realizar a arrecadação financeira tradicional do chapéu.

É importante passar o chapéu, manter a tradição com métodos utilizados e da valorização de se passar o chapéu sempre depois ou durante uma apresentação de rua.

Havia certo pudor ético e moral de passar o chapéu em minha trajetória no ofício do teatro de rua. Havia certo desconforto, pois tinha de ofertar e doar a minha arte para quem quisesse ver, sem pagar por ela. Não desenvolvi, portanto, o hábito de passar o chapéu.

Aos poucos, com o nascimento do meu filho e as necessidades financeiras, fui reconhecendo que era importante passar o chapéu. Mesmo assim, eu executava pouco essa prática. Ainda nessa fase eu até repetia a seguinte frase: "As maiores dificuldades para um artista de rua é a arrecadação e a chuva".

Desde esse estímulo, há interesse em entender, descobrir e inventar novas formas de arrecadar algum valor. Desta forma, começa a haver reconhecimento histórico e existencial do chapéu. O simbolismo do chapéu e da sobrevivência do artista é, portanto, milenar. Ela tem seu início na Grécia, passa pela Idade Média e chega a nossos dias. A arte surge nas praças e ruas junto à formação das primeiras cidades.

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas,

flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquetes. (BERTHOLD, 2001, p.136)

Esses mesmos artistas que foram cooptados a saírem das ruas e foram aprisionados e taxados com o surgimento das salas teatrais - invento da burguesia da Idade Média que potencializou o que se lucrava nas ruas - deixou de passar o chapéu e criou a bilheteria. Distanciando a arte de rua de suas origens e de seu público, sendo assim, só assiste quem pode pagar ingresso e não quem quiser.

O príncipe herdeiro Wilhelm e sua noiva levaram com eles os comediantes para o Castelo de Trausnitz, em Landshut, onde, por dez anos "muitos nobres aficionados a diversões e coisas estrangeiras", deleitaram-se em ser os patronos dedicados dos atores para esta alegre e festiva corte. (BERTHOLD, 2001, p.357)

Os artistas que permaneceram e que ainda estão nas praças, nas ruas e nas feiras do mundo, não contam com o aparato das salas e da bilheteria. O que sustenta essa relação, no entanto, é o afeto e o estabelecimento da confiança e da plateia até o fim da apresentação sem que eles partam no meio do espetáculo, do show, da *performance* ou de qualquer uma das formas de expressão artística que habitam as cidades.

O chapéu é a contribuição afetiva do público e uma forma de participação deste, de forma a tratar de sua aceitação sobre o espetáculo. A valorização do artista de rua faz-se presente por meio de generosa contribuição do público, que não paga para entrar, mas oferta o quanto pode para dizer que gostou e que dentro do que lhe é possível gostaria de pagar pelos instantes de felicidade e entretenimento ofertado pelo artista. Algo que só na rua é possível.

O artista de rua não é, portanto, um pedinte. Ele oferece a sua arte para a cidade e, como qualquer outro profissional que tem sua função no quadro social, ele tem de receber. Ele tem de se alimentar, pagar moradia, transportes, manutenção de seu equipamento, tem suas obrigações, contribuições tributárias e sua sobrevivência diária, como qualquer outro profissional. É a relação na troca que estabelece seus ganhos e/ou suas perdas. Se não houver troca de afeto, confiança, cumplicidade não tem o retorno, pois não se estabelece a roda.

Então, não tendo público, o artista não recebe. Educar o público e condicioná-lo ao respeito por essa função do chapéu é fundamental. Fazer o público perceber e sentir a arte de rua é importantíssimo para a desobstrução das artérias das cidades que pulsam com pessoas e sonhos, transeuntes e anseios, seres humanos e imperfeições.

Estudos apontam que o povo brasileiro é muito alegre, generoso e solidário. A arte de rua só confirma esse estudo, pois esse mesmo povo, de classes menos favorecidas, quer contribuir com o que tem e com o que pode no chapéu. Já presenciei casos de valores altos a moedas de pessoas de classes e situações de vida diferentes. Na arte de rua, não importa a origem ou a condição social destas pessoas. Não existe estratificação social, racial ou religiosa. Distinta das suas classificações sociais, elas querem contribuir e se sentem bem em retribuir com o que para ela é “muito de nada” ou “pouco de muito”. Sendo assim, ofertar aquilo que para elas é muito do pouco que elas têm e para grande maioria das pessoas é pouco.

Nas tribos do Alto Xingu rir é um hábito frequente, ri-se de tudo, de um tropeção, de um estranho que chega, de um medo. A cultura afrodescendente também é dada ao riso e a diversão, sobretudo como forma de resistência. A gozação e as burlas sempre estiveram relacionadas às inversões simbólicas. Colocar o mundo de ponta cabeça e rir dos poderosos é um modo de conquistar espaço de liberdade. Devemos pensar a nosso rir, nossa comicidade, como resultado dessas fusões. (CARREIRA, 2009, p.16)

Por que é importante o ato de "passar o chapéu"? Para manter a tradição e a cultura da valorização dos sentimentos humanos ou a sobrevivência? Esse gesto mantém o público habituado a contribuir com o que viu e pagar pelo que gostou. Poucos artistas conseguem patrocínio, apoio, verba de edital ou estímulo financeiro para estar nas ruas subvencionados. Porém, se esses poucos não mantiverem essa relação de troca com a plateia, muitos, que já não possuem respaldo financeiro de projetos ou de captação, acabam passando pelas mesmas praças que outros subvencionados passaram e que não rodaram o chapéu, não receberam nada. Quem quis e não contribuiu ou que não foi estimulado a colaborar, certamente poderia se sentir constrangido ou sem o interesse em contribuir e dar o que instintivamente daria. Tem de difundir a ideia

de que o público é o grande patrocinador da cultura nacional, da arte de rua e da arte pública.

Como relatado anteriormente, as maiores dificuldades para o artista de rua eram a arrecadação e a chuva. Para a chuva, ainda não há solução. Porém, para a arrecadação, já existem várias formas, estratégias e possibilidades de rentabilizar e engordar o chapéu.

A forma tradicional de esperar o final do espetáculo para proceder com a ocasião do "chapéu", talvez não seja o melhor momento, pois, com a vida corrida e a hora apertada, boa parte das pessoas não fica até o final da apresentação. Novas estratégias vão surgindo, portanto, e sendo testadas. Alguns artistas trabalham com a dita "Bilheteria Aberta", aquela que o espectador pode contribuir a qualquer momento do espetáculo e que o artista lembra a todo o momento que a bilheteria está aberta.

Tem quem agregue valores a produtos e ao espetáculo, como exemplo: dentro da apresentação tem um número com Malabares, essas mesmas bolinhas estão à venda e são oferecidas como produto e, ainda depois do final do espetáculo, alguém ensina a jogar as bolinhas. Há, ainda, outros valores agregados, como bonecos artesanais fabricados pelos próprios artistas, adesivos e camisetas com a estampa do grupo ou do espetáculo. Antigamente, CD's eram vendidos com a trilha sonora ou com piadas do show e, para quem poderia produzir o formato de DVD com cenas do espetáculo gravado de uma apresentação ao vivo na rua, exatamente do mesmo espetáculo que o público acabou de assistir.

Tem quem goste de presentear a plateia com a lógica da sedução, exemplo: quem coloca uma nota de um valor específico ganha um brinde, que pode ser pulseira, chaveiro, adesivo, nariz plástico de palhaço ou qualquer lembrança que tenha correlação com o artista, com personagens ou com o trabalho que se apresenta. Sendo assim, o público não só contribui com o tradicional chapéu, como leva uma lembrança do espetáculo ou do artista para sua casa.

Segundo estas experiências vividas em apresentações de rua, atualmente os artistas de rua já estão utilizando, para além do chapéu, o QRcode, impresso ou no celular, para arrecadação através do PIX, chamado carinhosamente de “Chapix”. Há sempre a necessidade de novas adaptações aos tempos atuais e essa forma de "passar o chapéu", portanto, é uma forma contemporânea que a arte de rua incorpora à sua rotina de trabalho. .

Seja da forma milenar e tradicional ou moderna, o importante é fazer o melhor e algo de que o público goste para depois ter dinheiro no chapéu. O dinheiro e a arrecadação acabam sendo consequência do valor que o público dá ao espetáculo assistido.

Inicialmente, ainda quando era artista de rua jovem, dizia que o artista de rua sofria com a chuva e com a arrecadação, mas, atualmente, é conveniente fazer nova consideração sobre este pensamento, repensando-o. Existe, portanto, outra reflexão possível: "A arrecadação era uma das maiores dificuldades para o artista de rua, hoje é só a chuva, porque como todo artista de rua bem sabe, se chover não tem espetáculo” .

FIGURA 35 – Chapéu 1



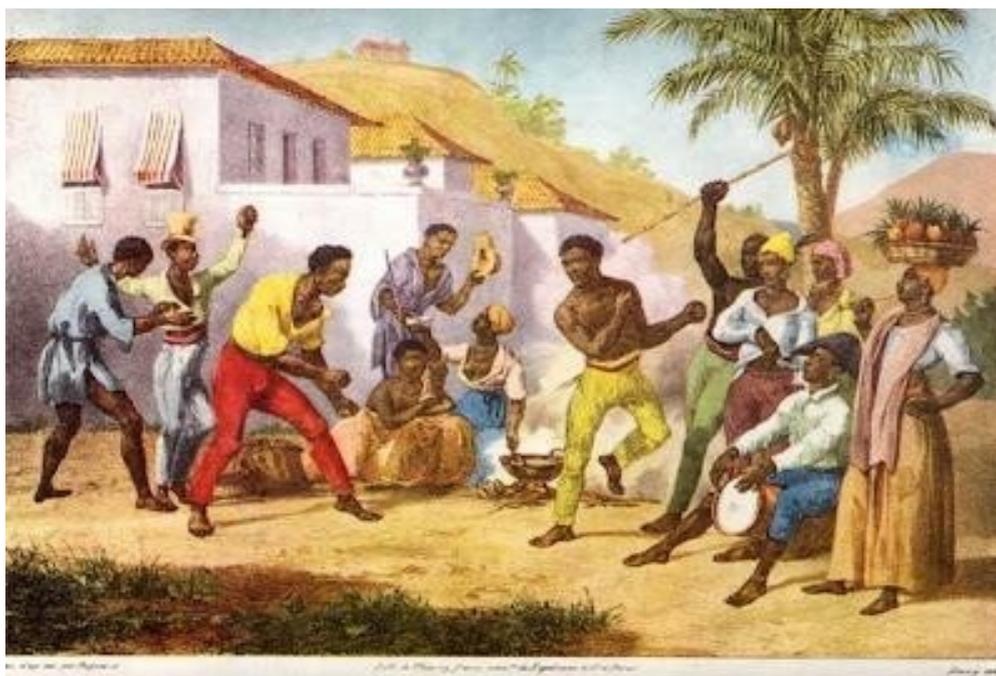
Fonte: Acervo do Autor. Foto: Sandra Calaça, Largo do Machado, 2011.

Falar sobre o teatro e a arte de rua é também ter fazer uma viagem no tempo e na história. A palavra teatro está atrelada à imagem do edifício teatral que frequentamos há alguns anos. Porém, se voltarmos na história da

humanidade, veremos que a encenação faz parte da comunicação da espécie humana. Já nas cavernas, os caçadores mais entusiasmados com o bom dia de caça, em volta da fogueira, supostamente, já encenavam as desventuras e aventuras do resultado da caça. Desse ponto, que é uma suposição, vamos para a Grécia e seus poetas e atores gregos, que já ocupavam os espaços públicos e as arenas para fazerem o que denominamos de teatro. A Idade Média foi o período histórico propício para que as pessoas lucrassem com essas apresentações em feiras e praças das cidades e elas, então, começaram a cobrar o que, hoje, conhecemos por ingresso. Esse foi o momento em que a entrada da ação teatral para o espaço fechado foi concretizada.

Voltando para o Brasil, no início do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro era um dos maiores centros urbanos da América-Latina. Nestes centros urbanos, as casas eram uma espécie de unidade de produção e consumo, onde grande parte dos objetos pessoais e de uso doméstico eram fabricados nessas residências. A produção doméstica era uma parte para consumo interno e parte do excedente para ser vendido. Esses objetos pessoais e de uso doméstico eram fabricados na própria residência e o excedente para ser vendido nas ruas, por pessoas escravizadas. Tais escravizados eram chamados de "escravos de ganho".

FIGURA 36 – Debret 1



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional. Coleção Jean Baptiste Debret

FIGURA 37 – Debret 2



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional. Coleção Jean Baptiste Debret

O comando das atividades ficava a cargo da mulher, a dona da casa. Era ela quem mantinha sob controle a limpeza da casa, a preparação dos alimentos, o comando das escravizadas, além de dirigir a indústria caseira. Era de grande variedade as mercadorias dos tabuleiros - quitutes, bebidas, tecidos e toalhas bordadas – e eram quase sempre orientadas por essas senhoras as vendas nas ruas. Esses escravizados atuavam no comércio ambulante e, com as vendas, seguiam alegrando a cidade com seus gritos e cantos, seguidos de crianças que iam pelas ruas atrás das mães. Eles carregavam, em grandes cestas trançadas, tabuleiros de madeira ou caixas sobre as cabeças. Estes escravizados eram de ambos os sexos e vendiam uma diversidade de artigos, como por exemplo: “artigos de vestuário, romances e livros, panelas e bules, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, velas, poções de amor, estátuas de santos, ervas e flores, pássaros e outros animais e jóias” (GRAHAM, 1988, p.141). Vemos a seguir, a descrição sobre essas famílias e seus escravizados nesse momento histórico: o momento denominado "Brasil Colônia" :

Um inglês, que morou neste país por muitos anos, vendo-me cheia de admiração pelas belas e alegres senhoras diante de mim, começou a fazer-me uma tal descrição da moral privada no Brasil, que chegou a

obscurecer a atitude delas e a diminuir-lhes o brilho do olhar. Dizendo-me que no Brasil os serviçais são escravos, e por conseguintes inimigos naturais de seus senhores, dispostos a decepcioná-los e desejosos disso, e de assistir à corrupção de suas famílias. Eis, assim, uma outra praga da escravidão. (GRAHAM, 1988, p.251)

As ruas ficavam apinhadas de pessoas que tentavam de todas as formas possíveis vender seus produtos. Os espaços públicos no Rio de Janeiro do século XIX funcionavam como pontos de convergência – sendo espaços dinâmicos de suporte de artes performativas. As praças e as ruas tornavam-se pontos de encontros e facilitavam distintas formas de interação social entre seus frequentadores habituais, os escravizados. Tais espaços constituíam-se, segundo Brugger, a "base da estrutura e da identidade das primeiras cidades coloniais brasileiras, evoluindo para o acontecimento de 'inúmeras formas de interação social'" (BRUGGER, 2000), o que tornaria a cidade em um grande palco e seus jogos sociais. A chegada do peixe fresco ao mercado, as mulheres vendendo apetitosas frutas tropicais, o transporte de objetos nas carroças ou pessoas em cadeirinhas, pequenos intervalos roubados entre uma atividade e outra dão a medida da diversidade do meio urbano, verdadeiros locais de trabalho, passeios, encontros e performances.

A sociedade é um conjunto de campos sociais relativamente autônomos e entrecortados pelas lutas de classe: o mundo social é o lugar de um processo de diferenciação progressiva, pelo qual se distinguem as funções umas das outras, sejam elas religiosas, econômicas, jurídicas, políticas, artísticas etc. (BRUGGER, 2000, p.23)

Como uma *performance* do cotidiano urbano do povo que ocupava as ruas e circulavam com a venda de seus produtos, havia um tipo de canto na cidade que era bastante peculiar. Eram os lugares onde havia os pregões dos vendedores ambulantes, uma espécie de propaganda dos produtos à venda, que anunciavam as mercadorias pelas ruas. No pregão, a *performance* consistia de cantos e gritos de melodias, em forma rimada, acompanhado ou não de tambor

ou violão, verdadeiro jingle de publicidade. Às vezes, paravam para descansar, reunindo-se em torno de um cantor principal e cantando em grupo.

A autonomia do campo artístico, vista como espaço de relações objetivas, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, também a sua lógica original. Se existe uma história propriamente artística é porque os artistas e os seus produtos, suas obras, se encontram objetivamente situados, pelo seu pertencimento ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos, obras etc. (BRUGGER, 2000, p. 24)

Desta forma todos os barulhos e as histórias da rua, as ideias e as imagens de representação coletiva com suas origens e acomodações dentro do espaço público sempre fascinavam os viajantes que pintavam frequentemente seus trajés e traços originais. Em seu livro *O teatro e seu espaço*, Brook faz uma definição com um capítulo inteiramente dedicado sobre suas impressões do que seria para ele um verdadeiro "Teatro Rústico":

É sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de plateias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, plateias participando e respondendo ao espetáculo. Teatro em quartos de fundo, quartos de sótão, em celeiros; espetáculos de uma noite só, o lençol rasgado pendurado na entrada, o biombo gasto para esconder as rápidas mudanças de roupa – e assim: um único termo genérico, teatro, compreende tudo isto além dos lustres cintilantes dos teatros ricos. (BROOK, 1970, p.37)

Assim, sigo utilizando o termo *performance* e nem por isso vai ser tornar menos espetacular. Nas ruas, três elementos marcavam e delimitavam o acontecimento desta ação performática: a repetição ou o lado mecânico do processo, as rodas de cantos e danças que se formavam constantemente, a

celebração, ou melhor, a representação que pode tornar presente tradições e mitos ancestrais dando-lhes vida e a assistência, uma plateia sempre participativa. Essas atividades estavam próximas do povo, que se retroalimentavam dele.

O Rio, a capital do Império e principal centro urbano da América do Sul neste período, produzia nas suas ruas música, canto e dança mesclada numa mistura de sons e movimentos e forjavam, assim, um estilo brasileiro harmonioso e peculiar. As ruas, nesse caso, eram realmente uma cacofonia de tradições culturais ricas e híbridas, criando, assim, formas diversas e espetaculares, a cultura da cidade. A capoeira, o samba, cantigas e bordões de toda natureza preenchiem essa ruidosa sonoridade, portanto.

Mas, no século XIX, os escravizados tinham suas áreas de atuação definidas e suas vendas baseadas na agricultura de subsistência, na fabricação, nos manufaturados e no comércio, ficando restritos aos setores de baixo *status* da economia na época. Com o fim da escravidão, os bordões permaneceram ecoando pelas ruas, já que existia a venda de quitutes e objetos, sendo uma das poucas formas de sobrevivência e subsistência da população negra do país.

Já nos camelódromos e nas feiras da atualidade, perdeu-se um pouco do som. O único som que se escuta é o som do valor da oferta. Não é a atração performática, mas sim a competição pelo menor preço. Virou, desta forma, um grande pregão de valores hortifrutigranjeiro. Os famosos bordões que encantavam os frequentadores das ruas da cidade estão sendo deixados de lado. Pouco se ouve, por exemplo, "o vassoureiro" andando pelas ruas ou "os vendedores de doces".

Ainda na busca pelos bordões populares, eis que me deparo com um vendedor ambulante de rosca<sup>47</sup> (alimento), que também é conhecido como o "Rosca". Ele é a sensação das ruas e feiras da Glória, Bairro de Fátima e Flamengo. É o único, nessa região, que ainda canta e brinca com os clientes.

---

<sup>47</sup> Rosca (por vezes denominado rosquinha) é um bolo ou pão de origem ibérica com formato anelar consumido em várias partes do mundo. Podem ser fabricadas industrialmente ou artesanalmente, podendo ser salgadas ou doces, com diversas receitas

Seu canto é ouvido a mais de 50 metros e causa curiosidade e expectativa com a sua chegada. Ele canta, brada por toda feira. Vende muito, pois seus trocadilhos provocam alegria, curiosidade e, pela sua simpatia e bom humor, suas frases encantam tanto, que os clientes compram seu produto. Assim ele grita: "Quem quer comer a minha rosca? Ela está fresquinha! Minha rosca é quentinha e grande! Minha rosca é cheirosa!" Atualmente, ele também está vendendo sacolé<sup>48</sup>. Ele grita para todos ouvirem: "Quem quer comer a sua rosca e chupar o saco?" Desta forma, ele mesmo estimula que outras pessoas pronunciem seus bordões, suas piadas e aumentem seus repertórios de trocadilhos. Clientes de todas as idades "comem a sua rosca" e "chupam seu sacolé". Ele já é uma celebridade das feiras, das ruas e dos bairros por onde circula, na cidade do Rio de Janeiro. Já teve a oportunidade de ser entrevistado do Programa do Jô, apresentado pelo humorista Jô Soares, na Rede Globo, assim como também já participou de vários outros programas televisivos e de rádio. Tem um livro publicado e já deu palestras em empresas e universidades em vários estados do Brasil. Porém, continua diariamente a vender seus produtos com a mesma alegria e o mesmo entusiasmo de sempre, carregando em sua jornada diária, toda a influência de uma ancestralidade dos primeiros vendedores ambulantes que frequentavam e que ainda frequentam as ruas e praças do Rio de Janeiro.

---

<sup>48</sup> Sacolé: *substantivo masculino*. Espécie de sorvete feito de água e xarope ou sumo de fruta, que se congela dentro de um saquinho plástico, produzindo um picolé sem pauzinho.

FIGURA 38 – Vendedor



Fonte: Acervo Autor. Foto: Sandra Calaça, 2011.

FIGURA 39 – Rosca



Fonte: Acervo Autor. Foto: Sandra Calaça, 2011.

FIGURA 40 – Sacolé



Fonte: Acervo Autor. Foto: Sandra Calaça, 2011.

Ver e ouvir esse vendedor ambulante é sensacional, pois ele é exatamente o que procuramos na pesquisa. Ele usa de todos os possíveis elementos da "Cameloturgia". Ter o produto, o argumento, um roteiro pré-estabelecido de piadas, um canto que atrai, bom humor, simpatia e muito improviso é o que um bom Cameloturgo tem de ter para conquistar seu público e sua plateia. . Definitivamente, temos muito a aprender com ele.

Essas performances são estabelecidas dentro de um roteiro afetivo e de percepção, aguçando a curiosidade dos que passam e mantendo os que já estão parados assistindo por horas as suas promessas, ofertas, novidades e divertimentos. Assim, com essa relação estabelecida há algo de intenso, verdadeiro, pulsante e de risco. Assim, portanto, surge a Cameloturgia.

O Cameloturgo é o dramaturgo das suas histórias e de sua arte e produtos. Com os eternos e atraentes bordões, verbetes, brados e trovas que soam pelas praças, calçadas, feiras, camelódromos, mercados populares e nas ruas das cidades brasileiras que se repetem e se reinventam a cada instante e a cada relação estabelecida. Sendo com um roteiro pensado e elaborado com as características do produto que se oferta ou um roteiro de ideias ou cenas que são criadas a partir de uma arte, o que se faz na rua é uma Cameloturgia. Quando se tem, na assistência, uma plateia sempre participativa e próxima, vivendo ou comprando a ideia ou a mensagem que está sendo transmitida

diretamente e sem intermédios externos, instaura-se, assim, a arte e a comunicação.

Assim como nas feiras medievais - onde transitavam milhares de pessoas - os centros urbanos de hoje estão mais populosos, frenéticos, barulhentos e apressados pelo poder do relógio. Nessas condições, o Cameloturgo tem de ter um poder de encantamento, sedução e de verbo muito maior que dos seus antepassados ou contemporâneos. Ele tem sempre de estimular e aguçar a curiosidade do público com a sua arte e/ou produto, ele usa com total maestria muita comicidade, sensualidade, improviso, saltos e trocadilhos diversos criando, assim, a base da Cameloturgia.

Nesse grande "Teatro Rústico" das artes de rua, três elementos sempre marcaram e delimitam o acontecimento dessas performances urbanas. Teremos "o que fala", "o que para e escuta" e "o que se oferta". Acrescento também e adaptando a esse estudo, trago termos da língua francesa e a seguir elementos que constituem a performance, sugerida por Zumthor que são: o *savoir faire* (saber fazer ou habilidade); o *savoir dire* (saber dizer ou comunicar); o *savoir être* (saber ser ou comunicador). Inspirado nesse tripé ele diz:

Além do *savoir faire*, o *savoir dire* e do *savoir être*, no tempo e no espaço, são as condições necessárias à sua configuração. É pelo corpo que somos tempo e lugar, e a voz é a emanação do que somos. (ZUMTHOR, 1993, p.147)

Contudo, nem por isso essa arte vai ser menos espetacular e menos valorosa do que qualquer outra arte. Seja o Camelô, o Saltimbanco, o Curandeiro, o Músico, o Circense, o Repentista, o Capoeirista, o Mágico ou um bom Contador de Histórias, terá sempre uma linguagem estética de cena com base no camelô de rua e na dramaturgia popular. O roteiro, as cenas e a dramaturgia vão ser fragmentadas e de improviso.

A criação e a construção dessa Cameloturgia está sendo feita ao longo de alguns milhares de anos e já faz parte do imaginário e da cultura oral da humanidade. É trabalho e pesquisa de vários artistas e trabalhadores das ruas e praças em várias partes. Todos, inconscientemente, caminham para a mesma

direção e buscam a valorização e a perpetuação dessa cultura milenar.

Essa é uma arte que vem diretamente do povo e volta sempre para o povo. Não podemos catalogá-la somente como arte de rua, performance, teatro, intervenção, saltimbancos ou Cameloturgia. Está e vai continuar em constante desenvolvimento. Não é uma pesquisa conclusiva, mas sim uma pesquisa reflexiva sobre o tema. Podemos e devemos pensar na arte de rua como uma arte maior ou melhor como a “Arte das Possibilidades”.

FIGURA 41 – Chapéu 2



Fonte: Acervo do Autor. Foto: Ludmilla Silva, Praça Saens Peña, 2013.

## **5 – CONSIDERAÇÕES**

Para o encontro final e presencial no prédio Itaú Cultural, optamos em apresentar uma demonstração cênica da nossa pesquisa. Apresentei uma cena na rua que continha referência direta da pesquisa. Porém, como parte do material pesquisado, desenvolvi posteriormente em 2011 um projeto para um novo espetáculo solo de rua. Seria um espetáculo teatral de rua e de comicidade com os elementos pesquisados nos anos anteriores e sem nariz de palhaço. Inscrevi o projeto em edital público e tive a oportunidade de ser contemplado com o prêmio para montagem do espetáculo de rua “Dados Variáveis”<sup>49</sup>, totalmente inspirado, idealizado e baseado na pesquisa anterior sobre a Cameloturgia.

FIGURA 42 – Dados Variáveis



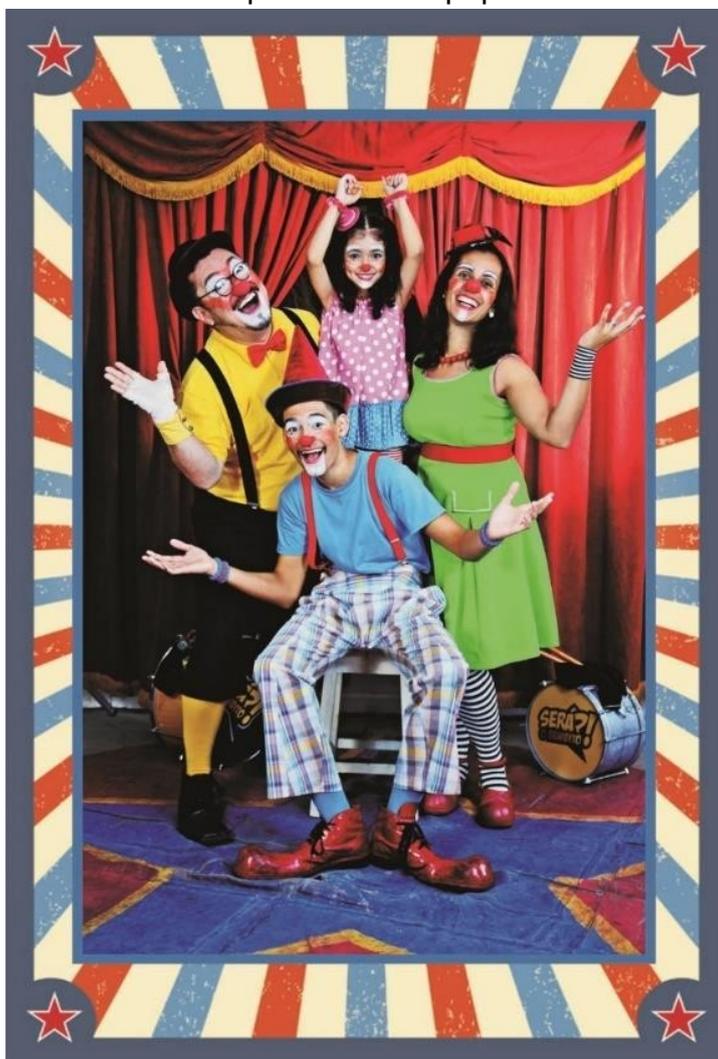
Fonte: Acervo do Autor. Foto: Sandra Calaça, Largo do Machado, 2011.

---

<sup>49</sup> Com direção de Ana Carneiro, doutora e atriz fundadora do Grupo Tá na Rua, diretora e professora aposentada da UFU.

Ainda em 2009, atravessado pelas provocações das pesquisas sobre a Oralidade e a Cameloturgia, arrisco-me a fazer as primeiras apresentações públicas das reprises de palhaço que brincava em casa com meu filho Pedro, que, na época, ainda não era alfabetizado, e minha companheira Ludmilla. Por conta dessas pequenas apresentações, inspirado no palhaço clássico e pautado na tradição familiar circense e sua transmissão oral, criamos o espetáculo de palhaço “Poropopó”. Espetáculo que até hoje está em repertório, com mais uma componente, a minha filha Alice. Ela nasceu em 2012 e está em cena desde os seis meses de vida.

FIGURA 43 – Espetáculo Poropopó



Fonte: Acervo do Autor. Foto: Felipe Piloto, Rio de Janeiro, 2020.

FIGURA 44 – Filme Poropopó



Fonte: Acervo do Autor. Cartaz de divulgação do filme, 2023.

Com essa estrutura de uma "família de palhaços", o espetáculo serviu de inspiração para a criação de um roteiro de um curta metragem que foi finalizado em 2022. Logo em seguida, esse mesmo curta virou um filme de longa-metragem, que foi lançado nos cinemas no dia 09 de fevereiro de 2023. Esses dois roteiros cinematográficos se utilizam da linguagem do "cinema mudo" e do "teatro gestual". São duas obras inspiradas na linguagem universal do não verbal e do palhaço.

Gostaria de deixar aqui as minhas considerações em relação a dois pontos que anteriormente foram abordados rapidamente, porém sinto a necessidade de deixar as minhas impressões e vivências.

Quando cito os "escravos de ganho" do século XIX, levanto o relato de uma realidade e um período da história. Porém, hoje, século XXI, quem são esses vendedores nas praças, calçadas e ruas? Hoje quem são esses ambulantes explorados da modernidade, camelôs, crianças, famílias inteiras de rua que transitam por estes espaços. Como são as novas performances do cotidiano urbano do Rio, de circulação de informações, de lazer, de ordem e desordem? Como são e onde estão esses momentos de transgressões espetaculares?

As performances foram se adaptando aos novos mundos sociais que, por sua vez, foram sendo definidos por novas convenções e estabeleceram outro caráter na ocupação destes espaços. Infelizmente, muitos negros ainda têm uma "subsistência" mínima garantida nas ruas, praias e camelódromos do Rio de Janeiro. Porém, o espetacular das ruas e praças está caminhando na mesma linha do que a tradição e da profissionalização do espaço público, tanto para artistas e pequenos comerciantes informais. Ainda hoje, esse espaço parece estar restringido ao baixo *status* da economia e da arte das cidades, onde ainda se tem a perseguição que a polícia faz com frequência aos ambulantes e artistas, com um suposto "Choque de Ordem". Qualquer pessoa tem o direito de ir e vir com os seus bens e sua arte dentro assim como está escrito no artigo 5, parágrafo 9 da Constituição Brasileira: É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

Este é um exemplo do atual povo de rua que habita os espaços urbanos. Não são mais escravos de ganho, mas são os camelôs, feirantes e artistas os legítimos coautores da história urbana do nosso país.

Embora não seja historiador, é bom fazer esse relato para saber que a arte de rua não é nenhuma novidade, nem mesmo é algo menor. A arte em espaços abertos está na essência das cidades e das pessoas.

Hoje, temos um grande momento da arte de rua no Brasil. Muitos grupos, artistas e movimentos culturais estão ocupando e experimentando o espaço público como opção ou mais uma possibilidade de relação com o público e sua arte.

Por falta de edifícios teatrais em algumas cidades para temporada e a grande dificuldade de conseguir uma pauta nos espaços fechados, muitos grupos e artistas estão migrando para a rua ou já surgem fazendo arte nas praças.

Desta forma e considerando com as viagens e a experiência pessoal, arrisco a dizer que o Brasil seja propício para a arte de rua e isso faz muito sentido se pensarmos que considerarmos, no exato momento em que escrevo pode estar acontecendo alguma manifestação cultural em algum canto desse imenso território quase que continental.

Na grande maioria das cidades brasileiras, de qualquer região, podemos constatar que não existem edifícios teatrais. Porém, por uma questão urbanística e arquitetônica, em algumas cidades desse Brasil, há sempre uma praça onde pode ser realizada uma ação artística e cultural. Essa é uma observação que proporciona e facilita a arte de rua no encontro com o público.

Porém, somente essa observação não significa que a arte de rua terá ou tenha êxito. Esse espaço é pautado e ordenado pelo poder público. Daí surgem vários impeditivos e restrições que vão desde cobrança de taxas, com agressões a confundir a arte de rua com megaeventos que mobilizam milhões de cifras e pessoas. Em algumas cidades, os artistas têm de pedir liberação para até sete setores da prefeitura para fazer uma hora de apresentação. Essas liberações levam, às vezes, 30 dias e muitas horas para ter um documento chamado "Nada Opor". Todas essas questões levantaram vários debates entre o poder público e a classe artística de rua. Será que precisávamos de uma permissão para levar reflexão, entretenimento, alegria para a cidade e os cidadãos? Foi pensando, então, nesse debate e nesse questionamento que um coletivo de artistas da cidade do Rio de Janeiro e Reimont Luiz Otoni Santa Bárbara, na época vereador conhecido com Reimont, hoje Deputado Federal pelo PT – RJ, desenvolveram, propuseram e conseguiram a duras penas aprovar a "Lei do Artista de Rua", a primeira dessa natureza no Brasil. Segundo o vereador Reimont, a conquista da lei se deu depois de muita luta, muito exercício de organização e mobilização. Explica o autor da lei:

Recuperar a história dos trabalhadores da cultura fortalece-nos no caminho da formulação das políticas públicas. Esta lei foi construída a partir do diálogo com os artistas público e até hoje, num exercício contínuo de cidadania é defendida por eles, nas praças e em cada esquina da cidade. É importante lembrar que houve um tempo em que o poder público proibia o artista de rua, que esta lei inicialmente foi vetada e a mobilização dos artistas conseguiu reverter e garantir essa conquista para a cidade, que humaniza o espaço público". (REIMONT, 2017, p. 01)

A Lei 5429/2012 não inaugura um direito, mas resguarda o que a Constituição Federal assegura: o direito de expressão da atividade artística, independente de censura ou licença. Para fazer valer a lei, os artistas passaram a ter uma cópia da lei durante suas apresentações.

Mesmo com toda essa burocracia, com lei ou sem lei, isso tudo não tira o prazer e satisfação dos artistas de estarem ombro a ombro com o público e realizando uma troca única de energia e sentimentos com o espectador que para, assiste e, quando pode, contribui para arte de rua no milenar e tradicional "chapéu". Essa troca se dá através do afeto, pois a pessoa não assiste obrigado ou porque pagou por um ingresso. Eles param porque se identificaram e foram atingidos pela espontaneidade, pela energia e pela sinceridade da arte de rua.

FIGURA 45– Camelô



Fonte: Acervo do Autor. Foto: Sandra Calaça, Largo do Machado, 2010.

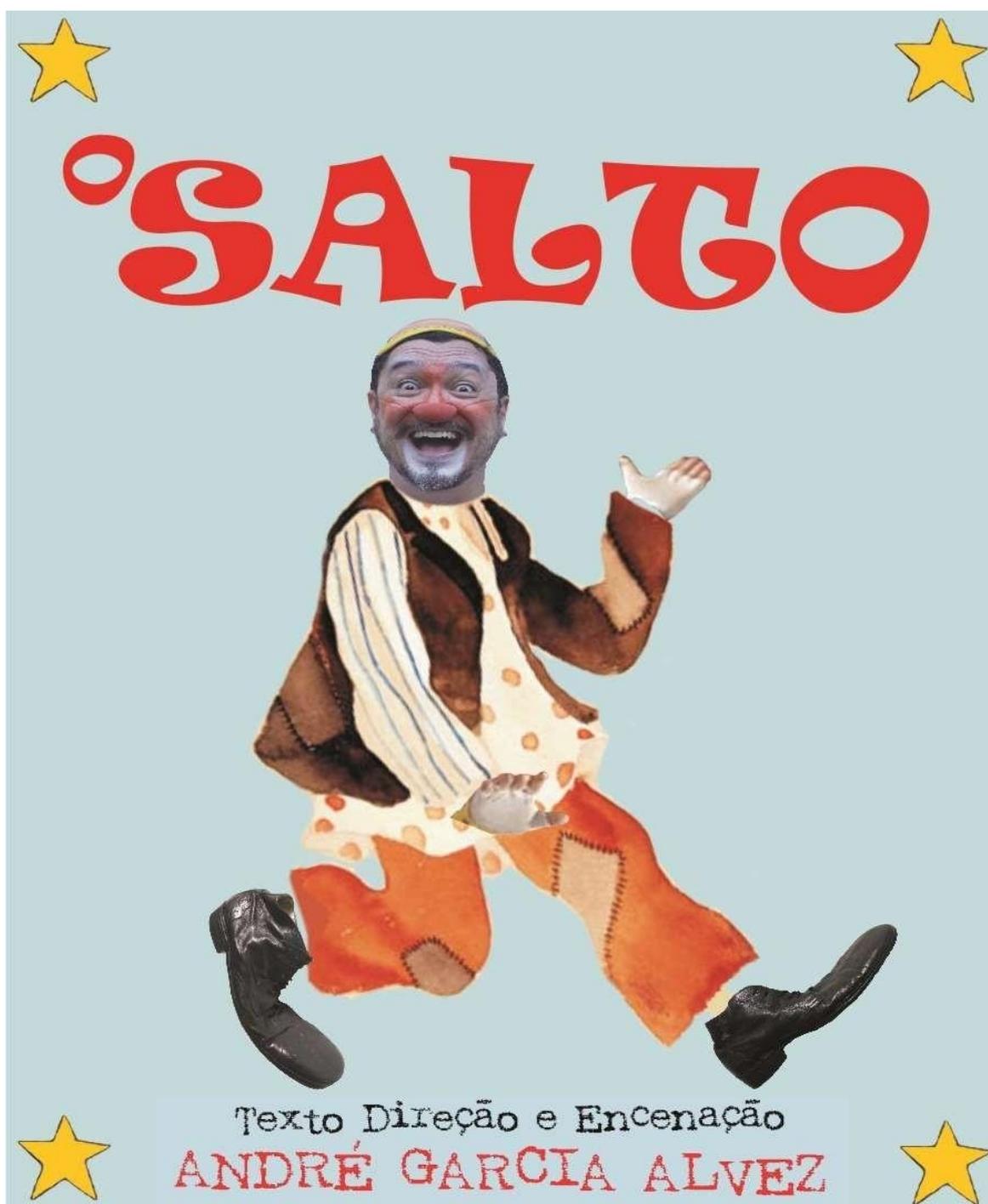
## **DESEJO**

Mesmo diante de todas as minhas vivências e experiências descritas nessa dissertação, continuo as minhas inquietações em relação aos espaços abertos e às artes performáticas que se utilizam da palavra e do corpo para comunicar. A arte de rua e o palhaço vão estar sempre ligados ao meu fazer. Porém, desde 2019, tenho pesquisado e praticado o "teatro de improviso" e "teatro esporte", como integrante fundador do Grupo Konga. O grupo foi formado por amigos da universidade, todos atores alunos do curso de Licenciatura da Universidade Estácio de Sá, formados em dezembro de 2019. Juntos formaram um grupo de pesquisa em improviso, que gerou um trabalho para o TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) de Licenciatura em Teatro. A pesquisa foi toda desenvolvida e pensada para o universo infantil. Foram utilizadas as técnicas de "teatro esporte" e "teatro de improvisação" para o desenvolvimento do conceito e da linha dramática. Animados pela pesquisa, pelas ótimas avaliações e o excelente resultado das notas da apresentação do TCC, foi criado o trabalho "Era Uma Vez...", o primeiro espetáculo do brasileiro de improviso para crianças. Porém, fui provocado pelas conversas com meu filho, hoje também integrante do Grupo Konga, que, por diversas vezes falava que o que fazíamos com o improviso era muito semelhante ao que já fazíamos com o palhaço e o teatro de rua. Todas essas conversas e observações, somadas às minhas inquietações artísticas, experimentamos esse mesmo espetáculo infantil de improviso e o levamos às ruas. Desta forma, há três anos que esse espetáculo faz temporadas alternando rua e palco.

Assim abro em meu campo de pesquisa, mais uma possibilidade de investigação: o palhaço, a arte de rua e os jogos de improvisação. Tudo isso se torna matéria-prima e percebo que ainda tenho e posso contribuir muito para a pesquisa acadêmica e as artes cênicas. Chego ao fim dessa dissertação ainda como o desejo, muito material e apontamentos para continuar com uma pesquisa, mais aprofundada e considerável sobre a Cameloturgia e a todos os aspectos que estão em seu entorno. Esse espetáculo foi a primeira experiência de que me utilizo, intuitivamente, de três linguagens na prática. Sinto que é a primeira de muitas pesquisas e de futuros trabalhos que virão.

Fica o desejo de desenvolver uma tese de doutorado sobre a Cameloturgia. Dar continuidade, porém, falando do ponto de vista do ator de rua, do palhaço, do improvisador e do camelô. Sinto que tem muitas possibilidades de pesquisa pelo ineditismo desse material ainda não trabalhado, que dialogam diretamente com todos os meus 31 anos de trabalho.

FIGURA 46 – Último Cartaz do Espetáculo.



Fonte: Acervo do Autor (2022).

### 3 – REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana (Organização. Coordenação Dadá Maia. Entrevista concedida ao Palhaço Dudu). **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro (RJ): Jaguatirica, 2016.

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista. In: Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1967.

BAFFI, Diego. **O Palhaço Arruaceiro no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Revista Anjos do Picadeiro 8, página 47, 2009/2010.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, Brasília: UdunB, 1993.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro / Margot Berthold**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.  
<https://doi.org/10.7476/9788539303342>

-----, Mario Fernando. **Circos e palhaços brasileiros [online]**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São Paulo: Editora UNESP, 2009. 250 p. ISBN 978-85-7983-021-1. Available from SciELO Books .

BRILHANTE, Maria João. **Apontamentos sobre iconografia teatral: os seus bolsos os seus esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes**. IN: Morão, Paula; Amado, Teresa (Orgs.). *Letras, sinais para David Mourão Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*. Lisboa: Cosmos, 1999, p. 503-509

BUENO, Belmira Oliveira. **O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade**. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, p. 11-30. Jan/jun. 2002.  
<https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100002>

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas:UNICAMP, 2001

BROOK, Peter. **O Teatro e Seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BRÜGER, Ricardo. **A Cidade Como Palco**. Rio de Janeiro: SMC, 2008

CARREIRA, André. **Uma Comicidade Latino-Americana?** Rio de Janeiro (RJ):Revista Anjos do Picadeiro 8, página 47, 2009/2010.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **Os Espetáculos de Rua do Largo da Carioca**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Sociais),IFCS-UFRJ, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro (RJ):Global Editora; 13ª edição, 2003.

CAVAROZZI, Fernando (Palhaço Chacovachi). **Manual e Guia do Palhaço deRua**. Buenos Aires (AR): Editora Coletivo Contramar, 2019.

CHEREM, Sluchem Tavares. Um Ensaio Analítico Sobre a Categoria Circo Tradicional. In **Anais do XV ENECULT**: Salvador (BA), 2019.

CLANDININ, D. Jean & CONELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa**. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A – IMESP, 2001.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem pelo Brasil**. Trad. Américo Jacobina Lacombe. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1990.

JOLY, Luís. **Os Adoráveis Trapalhões**. São Paulo (SP): Matrix Editora, 2017.

LARROSA, Jorge. Notas sobre narrativa e identidad (a modo de presentación). In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **A aventura (auto)biográfica - teoriae empiria**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 11-22.

MATOS, Gislayne Avelar. **A Palavra do Contador de História: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005;.

MOTTA, Pedro Mourão Roxo & BARROS, Nelson Filice. **Autoetnografia**. SP / Scielo 25, 2015. Disponível em <https://www.scielo.br/j/csp/a/xjr7WRWBffwSDMYQYhCZvFt/?lang=pt>

NÓVOA, António. **Os professores e as histórias da sua vida**. In: NÓVOA, António (Org.). *Vidas de professores*. Porto: Porto Editora, 1992.

PASSEGGI, M. C.; Souza, E. C. O movimento (auto) biográfico no Brasil: esboço de suas configurações no campo educacional. **Revista Investigación Cualitativa**, v. 2, n. 1, p. 6-26, 2017. Disponível em <<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com>>. Acesso em 2019.

PAULUS, Wander. **Procedimentos artísticos e pedagógicos para a atuação como palhaço de rua**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), UNIRIO, 2018.

RABELAIS, François. **Gargantua**. Coleção Universidade de Bolso. Ediouro,s/d.

REIMONT. **Lei do Artista de Rua completa cinco anos.** Revista Museu. site: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/2931-04-06-2017-lei-do-artista-de-rua-completa-cinco-nos.html#:~:text=A%20Lei%205429%2F2012%20n%C3%A3o,da%20lei%20durante%20suas%20apresenta%C3%A7%C3%B5es>.

RUIZ, Roberto. **Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil.** Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

ROMEU, Gabriela. **Album de Família – Aventura, Memórias e Fabulação da Trupe Familiar Carroça de Mamulengo.** São Paulo (SP), Peiropolis, 2019.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?** Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Marcio Silveira dos. **Sobre dramaturgia (s) para teatro de rua: procedimentos de criação no contexto das políticas culturais brasileiras.** Rio de Janeiro (RJ) Mórula, 2021. <https://doi.org/10.48073/9786586464726>

SOUZA, Elizeu Clementino de. **O conhecimento de si: estágio e narrativas de formação de professores.** Rio de Janeiro: DP&A; Salvador, BA: UNEB, 2006a.

-----, **A arte de contar e trocar experiências: Reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação.** Revista Educação em Questão. vol. 25, n. 11, jan/abr. Natal, RN: EDUFRRN, 2006b, pp. 22-39.

-----, “Modos de narração e discursos da memória: biografização, experiências e formação”. In: PASSEGI, M. C.; SOUZA, E. C. (Orgs) **(Auto)Biografia: formação, territórios e saberes.** Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008

-----, Elizeu Clementino. **Territórios da escrita do eu: pensar a profissão – narrar a vida.** Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 2, maio/ago. 2011, p. 213-220.

TELLES, Narciso; Carneiro, Ana (org.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas.** Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

TENO, Neide Araújo Castilho. **Rememorando Trajetórias: docência e identidade do professor em formação.** (Tese de doutorado), Programa de

Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, 2013. 240 p.

TURLE, Licko & TRINDADE, Jussara (org). **Tá Na Rua: Teatro Sem Arquitetura, Dramaturgia Sem Literatura e Ator Sem Papel**. Rio de Janeiro (RJ): Instituto Tá Na Rua, 2008.

----- . **Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Rio de Janeiro (RJ): E-papers, 2010.

WUO, Ana Elvira. **Aprendiz de Clown: abordagem processológica para a iniciação a comicidade**. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

FIGURA 47 – Banquinho



*Fonte: Acervo do Autor. Foto de divulgação do espetáculo "O Salto", 2019.*

**Três saltos, de olhos vendados, sem tirar o pé do banco...**